FERDINAND SERVIAN

MAGAUD

L'ARTISTE — LE CHEF D'ÉCOLE
L'HOMME



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1908

MAGAUD



MAGAUD

(1817-1899)

MÉDAILLON, PAR ALDEBERT

FERDINAND SERVIAN

MAGAUD

L'ARTISTE — LE CHEF D'ÉCOLE

L'HOMME



PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

8, RUE GARANCIÈRE — 6e

—

1908

A MADEMOISELLE MARIE MAGAUD

Professeur à l'École des beaux-arts

Permettez-moi, Mademoiselle, de placer ces quelques pages sous votre égide. Elles renferment un peu de votre âme, car c'est vous qui me les avez inspirées.

Nièce et élève du regretté directeur de l'École des beaux-arts, vous marchez sur ses traces avec un parfum de haute simplicité plus pénétrant encore : professeur, vous sacrifiez les joies de l'art individuel à un apostolat ; femme, vous immolez votre vie sur l'autel de la famille, et vous faites cela, Mademoiselle, avec une abnégation qui grandit encore votre noble figure.

En m'initiant à l'œuvre d'Antoine-Dominique Magaud, en m'ouvrant ses cartons qui le contiennent tout entier, votre pieux prosélytisme a conquis un ami à sa mémoire et un admirateur à la nièce qui lui était chère.

Ferdinand SERVIAN.

MAGAUD

I

LES DÉBUTS

En 1841 — il avait alors vingt-quatre ans — Magaud, après avoir remporté tous les succès scolaires qu'un jeune homme pût ambitionner, débuta au Salon de Paris avec une toile intitulée : *Environs de Marseille*, sans toutefois abandonner complètement la carrière de peseur-juré à laquelle le destinait la volonté paternelle.

Ce début était un faux départ dans la vie artistique. Bien qu'il eût obtenu une médaille d'argent au concours de l'Académie des beaux-arts pour la composition du paysage, ce genre ne devait être, en effet, qu'un accessoire ou un délassement pour le peintre d'histoire en qui le père Aubert, directeur de l'École des beaux-arts de Marseille, saluait une future gloire locale, opinion partagée d'ailleurs par Léon Cogniet, dès 1839, époque où il entra dans son atelier.

J'ai sous les yeux une lettre de cette période au cours de laquelle Aubert préconise à son élève l'étude du paysage, non point comme un accessoire destiné à meubler le fond d'un tableau, mais au même titre qu'une œuvre se suffisant à elle-

même et, — détail curieux lorsque l'on songe au *classicisme* rigoureux du vieux professeur, — n'ayant rien de conventionnel ni d'historique et d'où les fabriques italiennes autant que les aqueducs romains doivent être impitoyablement bannis. Comme son élève, Aubert a peint une toile ayant pour titre : *Environs de Marseille*; mais le jour d'atelier y est si radicalement substitué au plein air qu'il est impossible de concilier la pratique avec les belles théories de l'auteur.

Les esquisses peintes présentées par Magaud aux divers concours de l'École, à Paris (1), avaient révélé un artiste sachant unir l'ordonnance et l'exécution manuelle dans un équilibre harmonieux. *Judith montrant la tête d'Holopherne, le Chien d'Ulysse reconnaissant son maître, la Mort d'Hippolyte, le Dévouement de Curcius, Ulysse se présentant à Nausica dans l'île des Phocéens, les Chrétiens livrés aux bêtes, le Bon Samaritain, Caïn après la malédiction de Dieu, le Passage des Alpes par Annibal, Orphée demandant Euridice à Pluton, la Fille de Jephté faisant ses adieux à ses compagnes, la Mort de Lucrèce* furent autant de sujets de concours qu'il traita avec une hauteur de vue dont Cogniet fut émerveillé.

Alexandre et son médecin Philippe, qui figure aujourd'hui dans la collection de Mlle Marie Magaud, est une composition ayant pris part au grand Concours de peinture en 1846. Malgré ses fortes réminiscences d'école et sa tendance au système, cette œuvre renferme de sérieuses qualités. Les personnages sont bien groupés et la mimique est très expres-

(1) Magaud fut admis à l'École nationale des beaux-arts le 8 octobre 1839.

sive. Le modelé est savant et la ligne n'est pas dépourvue de fermeté. Il a su indiquer nettement la confiance d'Alexandre envers son médecin Philippus qu'une lettre de Parménion accuse des plus noirs projets à son égard. Il nous montre le roi assis sur son lit, malade pour s'être baigné dans le Cydnus, tenant un gobelet à la main, prêt à en absorber le contenu, en face de son médecin à qui il vient de présenter la lettre du général macédonien et dont le visage trahit une vive émotion en même temps qu'il reflète le sentiment de haine qui l'anime soudain envers son accusateur.

Cessant de diriger exclusivement ses efforts vers les concours d'école auxquels il devait tant de succès, Magaud abordait, en 1842, le genre qui convenait le mieux à son tempérament et à son éducation. Il avait envoyé au Salon de Paris un épisode du *Massacre des Innocents,* sujet également traité par son premier maître. Nous examinerons plus tard l'œuvre du jeune homme dont Théophile Gautier loua la vérité expressive. Quant à la scène retracée par le pinceau de l'ancien directeur de l'École des beaux-arts de Marseille, elle est le massacre des principes au nom desquels il déclarait dans une lettre, adressée à Magaud, « qu'il fallait obéir à la nature partout où elle présente une action susceptible de mettre en mouvement les passions humaines. »

Certes, il a bien entendu mettre du mouvement dans son épisode, mais le mouvement est figé, et ce ne sont pas les yeux menaçants du bourreau qui feront naître en nous les saines émotions de l'art.

A cette époque, l'émotion était paralysée par la recherche

savante des lignes et des couleurs. Comme dans la statuaire antique, elle ne faisait pas mouvoir exagérément les ressorts du corps, et les commotions de l'âme n'arrivaient à l'épiderme qu'à l'état de frisson imperceptible. Aujourd'hui, par une réaction qui veut être vengeresse, on déforme la matière au nom de l'esprit. Magaud était imbu des principes en honneur à son époque. Mais il avait une vision élevée. Il n'était pas de ceux qui croient que tout peut être reproduit par le pinceau ou l'ébauchoir. Idéaliste, il avait une haute idée de la mission de l'art. Profondément religieux, il estimait qu'un tableau, à l'instar d'un livre, doit refléter une action morale ou renfermer un enseignement, sans préjudice des impressions purement esthétiques dont il a le devoir de meubler l'âme humaine.

C'est à cette époque décisive que commence sa vocation d'artiste. *Chrétiens dans les prisons secourus par leurs frères; le Christ déposé au pied de la Croix; Virgo divina*; *Femmes à la Fontaine; Jérémie reprochant aux juifs leurs dérèglements; Mater dolorosa; les Petits Savoyards; les Décrotteurs; un Philosophe; les Ramoneurs,* sans compter de nombreux portraits, parmi lesquels ceux de *Mgr Douare,* évêque d'Amatha, de *Mme la comtesse* ***, de *M. Liegeard*, de *Mme J.-A., née M.*, etc., ne tardent pas à se succéder et à attirer sur leur auteur l'attention du monde des arts qui dénonce en lui une organisation artistique de premier ordre. Son outil solide, mis au service d'une ardeur inébranlable, fait l'admiration de ses jeunes contemporains; son atelier est fréquenté par les écrivains à la mode et par les sommités de la peinture, notamment par Horace Vernet qui le tient en haute estime.

La pureté du dessin, l'élévation des pensées, le sens philosophique, tout charme dans son œuvre, tout ravit le spectateur.

Les lamentations du prophète Jérémie constituent une page d'une saveur biblique franchement exprimée qui fait bien augurer de l'avenir du jeune peintre. Les gestes du prophète, le désordre des personnages, la diversité des attitudes y sont marqués avec une précision saisissante. Aubert s'en montra très fier et manifesta son contentement en termes flatteurs pour Magaud. Il lui écrivait, en effet, à la date du 24 janvier 1853 : « Le prophète Jérémie offre le style que j'aime et j'y ai remarqué des parties fort bien traitées et en particulier une exécution large et facile qui caractérise votre talent. Vous savez que, dès vos débuts dans la peinture, je n'ai pas tardé à reconnaître en vous cette rare qualité qui n'est dédaignée que par ceux qui n'ont pas le bonheur de la posséder. »

Qui pourrait voir, d'autre part, sans un sentiment attendri, sa *Mater Dolorosa,* conçue dans le goût des maîtres italiens et que la lithographie a popularisée (1).

La Vierge a fléchi sous ses genoux. Saint Jean lui prend le bras droit où repose sa tête. Sainte Marie Salomé la soutient par derrière en tournant ses regards vers le sommet de la croix dont le peintre ne nous laisse voir que la base sur laquelle Marie-Madeleine agite ses bras dans un élan lyrique, tandis que, là-bas, de lourds nuages noirs s'amoncellent...

La facture est large, la couleur simple. Les draperies sont arrangées avec une ampleur magistrale. La douleur est peinte

(1) *Mater Dolorosa* a été lithographiée par A. Tamisier, élève de Magaud.

sur tous les visages, mais une douleur fatale qui ne crie pas, surtout celle qui se manifeste chez Marie Salomé, dont l'âge n'est peut-être pas suffisamment différencié de celui de saint Jean, malgré la féminité du visage de l'évangéliste. Mais quelle belle expression de lutte vaincue sur celui de Marie et quelle sérénité dans la souffrance s'exhalant de ses lèvres entr'ouvertes! Le drame qui vient de se dérouler devant elle et qui se joue encore au fond de son cœur n'a pas réussi à altérer la pureté de ses traits.

Chez Magaud, la femme — qui est le type le plus répandu dans son œuvre — est peu souvent une créature malléable aux vulgaires passions humaines. Son pinceau l'ennoblit toujours et la hausse sur un piédestal rarement accessible à la main de l'homme. Elle parle à notre esprit plus qu'à nos sens; elle semble appartenir à une race supérieure à la nôtre et, comme dans la statuaire antique, rayonner et répandre autour d'elle une atmosphère de respect. Le sang ne paraît pas circuler dans ses veines, sa chair ne palpite pas. Mais que de pensées dans ses yeux et derrière son front! On a reproché aux classiques de sacrifier le sentiment à la forme, de rester indifférents en face des spectacles qui devraient les troubler et de demander au dessin seul ce qu'il faudrait exiger du coloris. Ce reproche n'est fondé qu'en partie pour ce qui concerne Magaud, car si un analyste aigu ne veillait pas toujours chez lui, on peut dire qu'il ne restait pas insensible aux manifestations de la vie. Il les traduisait avec une sérénité olympienne, il les maîtrisait par une forme savante, évitant la déformation qui, à ses yeux, comme à ceux des artistes de son temps,



MATER DOLOROSA

D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE TAMISIER

compromettait la dignité de la peinture. Cette théorie est discutable; mais elle est l'indice d'une nature d'élite pour qui l'idéal et le style sont le but suprême de l'art, et, dès lors, il convient de la respecter, quelque éloignée qu'elle puisse être de nos préférences personnelles et si désireux que nous soyons de voir le beau s'imprégner d'humanité.



ÉTUDE D'ENSEMBLE ET DE DÉTAILS

(CRAYON)

II

MAGAUD DESSINATEUR

Ses cartons le renferment tout entier. C'est là, dans ces sanctuaires intimes, que son âme d'artiste repose, les ailes fermées. C'est là qu'il m'apparut grand et parfait. D'autres artistes marseillais ont exécuté des dessins plus émouvants, plus énergiquement expressifs, aucun ne s'est montré aussi parfait, ni aussi fidèle à lui-même. Les moindres fragments sont des morceaux achevés. En parcourant les esquisses des grands peintres, on trouve des défaillances, des notes incorrectes et hâtives, des taches et des barres dont il est difficile de démêler la contexture et le sens. Chez Magaud tout est ordre et précision, tout se présente aux yeux de notre esprit avec une clarté saisissante, tout explique ses belles compositions décoratives et son système pédagogique.

Même dans ses albums crayonnés au cours de ses voyages en Italie, au hasard de la route, les premières pensées sont exprimées avec méthode, et pourtant ces impressions étaient fugitives; elles naissaient des incidents de la journée et ne pouvaient être traduites que par un crayonnage sommaire. C'est que Magaud n'entendait rien laisser au hasard et que

toute sensation était pour lui un problème destiné à être solutionné.

Lorsqu'il pénètre dans un musée ou dans un palais, il éprouve le besoin de copier les types que la peinture et la sculpture offrent à son admiration, et il procède avec le même sentiment, la même recherche de la perfection. Pour avoir une idée de ses travaux préparatoires, pour connaître le souci qu'il apportait à l'élaboration définitive de l'œuvre, il faut avoir parcouru, étape par étape, sa carrière de dessinateur, c'est-à-dire sa vie entière, car il ne cessa d'être dessinateur au sens complet du mot. Ici, ce sont des pensées en germe, des projets de décoration qui, peut-être, ne se réaliseront pas, mais qu'il entend fixer sur le papier, afin de satisfaire son esprit. Là, ce sont les éléments d'un tableau, figures isolées ou morceaux d'ensemble, les poses diverses d'un personnage, les expressions multiples de la Vierge tracée, tantôt à la mine de plomb avec les mystérieux effleurements d'une caresse ailée, tantôt au conté avec des rehauts de blanc qui illuminent et transfigurent le visage.

Il est des figures qui révèlent l'enflure d'une vision bolonaise; il en est d'autres dont la finesse argentée s'estompe dans une ombre mystique, souple, profonde; d'autres encore dont la froide correction et la souveraine assurance du trait leur donnent l'apparence de la lithographie, et l'on ne sait alors ce qu'il convient de louer de la pureté de la conception ou de la perfection du rendu. Nul écrasement de plume, pas de lignes capricieuses, rien qui rappelle l'agitation manuelle ou le trouble des sens. Si, d'aventure, il s'ingénie à faire pla-

ÉTUDE DE MAINS

fonner une figure au moyen de combinaisons trop compliquées, l'acrobatie linéaire à laquelle il se livre — délassement d'un esprit supérieur préoccupé d'améliorer sa technique — conserve encore une tenue conforme aux lois de la construction humaine.

Plus loin, apparaissent des têtes de chevaux, puis une multitude de mains reproduites au moyen de raccourcis difficiles, dans les positions le plus propre à exercer la sagacité d'un artiste qui s'attaque franchement à la nature et qui recherche les difficultés pour avoir le plaisir de les vaincre. Partout enfin, on assiste au développement et à la maturité des types et des scènes que son imagination, associée à ses souvenirs classiques, enfanta au cours de son existence féconde, si féconde qu'il serait impossible de trouver un artiste local dont l'œuvre put contre-balancer le sien.

III

DU SENTIMENT DÉCORATIF CHEZ MAGAUD. PREMIÈRES COMPOSITIONS DÉCORATIVES

En 1853, Magaud exposait le carton du plafond du café de France, qui représente : « La France offrant des couronnes aux hommes qui l'ont illustrée, » motif principal autour duquel gravitent vingt figures symboliques. Cet important travail lui fut commandé à Paris à la suite du succès de sa décoration du café des Mille Colonnes : *le Triomphe d'Amphitrite*, et *l'Éducation de Bacchus* dont l'ordonnance avait été d'autant plus remarquée que cet établissement était alors le seul à qui le grand art prêtât l'éclat de sa magnificence.

Le café de France, conçu dans le goût de la Renaissance italienne et dont la réfection est due aux architectes Cahier et Corso, est, au point de vue artistique, le premier des cafés de Marseille, de ces cafés qui ont tant contribué à l'embellissement de la Canuebière. Les glaces alternent avec les panneaux, les écoinçons avec les trumeaux ruisselants de couleurs et d'ors. Et telle est la puissance de l'art que, le jour de l'inauguration, on vit l'évêque se mêler au public accouru à la solennité, laquelle avait revêtu, il est vrai, le caractère d'une fête de bienfaisance.

D'ailleurs, toutes les compositions de Magaud sont empreintes de saines idées et, quel que soit le cadre qui les abrite, qu'elles ornent un édifice public, une église ou un lieu de plaisir, elles peuvent être vues par tous les yeux, commentées par tous les esprits. N'est-ce pas faire œuvre moralisatrice que d'éveiller les hommes au sentiment du Beau, dans ces retraites dédiées à Bacchus, au moment même où, livrés à leurs instincts, ils semblent être le jouet des sens? L'artiste devient ainsi un magicien qui transforme l'humanité et l'épure. L'antre de Bacchus devient un temple d'Apollon. L'alcool y revêt le parfum d'un nectar et la fumée qui monte des lèvres se transforme en encens. N'est-ce pas faire œuvre moralisatrice que de mettre le Beau au service de la philosophie, d'inviter au respect un sceptique ou un indifférent que ses affaires appellent dans une église, dans une préfecture ou une chambre de commerce?

Dans le domaine de la décoration personne à Marseille ne l'a surpassé ni même égalé. Il faudrait remonter à Le Brun pour lui trouver un ancêtre. Nul mieux que Magaud ne saurait être comparé au dictateur des arts sous Louis XIV, dont les compositions restent des chefs-d'œuvre de style, de grandeur et de noblesse. Évidemment, Magaud n'eut pas son génie créateur, mais il posséda toutes ses brillantes qualités d'ordonnateur et d'exécutant. Comme lui, il sut tirer parti des surfaces, les faire ruisseler, approprier ses sujets à la destination des édifices, tenir compte des conditions de l'éclairage sans empiéter sur le terrain de l'architecture, se privant, quand cette dernière l'exigeait, des beaux partis pris d'ombres destinées à accentuer le coloris. Malgré la richesse des motifs qui

vont parfois jusqu'à l'entassement, il sait demeurer clair, tranquille, ordonnateur plein de goût et de mesure, sachant obtenir l'unité, contraster les groupes et maintenir l'équilibre des masses par un balancement eurythmique et naturel.

Pour atteindre ce but, pour donner la grandeur à ses personnages et la variété à ses sujets allégoriques, il a consulté encore d'autres maîtres ; il leur a demandé l'éloquence, le secret des figures qui volent et qui montent, l'ampleur de leur procédé et surtout l'art d'arranger avec goût les draperies. Il n'eut pas de peine à s'identifier leur vision et leur technique, car il était de la même race, il appartenait à cette lignée de grands peintres qui, ayant une haute idée de leur art, entendent l'idéaliser et lui donner un caractère didactique. L'ensemble des théories des grands artistes ne forme-t-il pas, en quelque sorte, le fond même de l'art de peindre? Faut-il donc s'étonner si le peintre cherche à les consulter, à s'en inspirer? A envisager l'œuvre de Magaud, on pourrait désigner tel bras qui rappellerait celui d'un personnage de Michel-Ange, telle expression qui ferait songer à une Vierge de Raphaël ou de Carlo Dolce, telle de ses figures allégoriques (celles qui décorent le café de France) dont la forme et le sens seraient de nature à nous parler de Prudhon, bien que celui-ci décelât plus d'inquiétude et de profondeur. La figure d'Apollon du Belvédère et les divinités en honneur dans la statuaire grecque passent dans ses rêves et le hantent. Mais ces réminiscences involontaires sont le résultat de l'éducation, non de l'indigence de son inspiration sans cesse fécondée par un travail opiniâtre, par des recherches savantes et une documentation puisée aux

sources les plus pures. Aurait-on raison de reprocher à un littérateur de s'assimiler à Rousseau, à Corneille ou à Bossuet? Ceux-là seuls sont des esprits sérieux qui cherchent à prendre pour modèles les hautes personnifications de l'esprit humain, à la condition, toutefois, d'y mêler leur accent personnel, ce qui se vérifie toujours lorsque l'on consulte l'œuvre de Magaud.

Dans « la France offrant des couronnes aux grands hommes qui l'ont illustrée », magnifique sujet décorant le plafond central du café de France, l'artiste a fait preuve des plus sérieuses qualités de décorateur. Sa composition est élégante et pleine de vie. Il ne convient pas de parler de Boucher à propos de Magaud, mais il y a ici une élégance et un mouvement qui voudraient nous y inciter. La France, majestueusement assise dans un quadrige que traînent quatre coursiers impétueux, tient une couronne de la main droite et un glaive au repos de la main gauche. Elle a, elle-même, le front ceint d'une couronne et le corps enveloppé d'une ample chlamyde. Son génie l'escorte, laissant derrière lui une traînée lumineuse. Au-dessous, de petits génies soutiennent une corbeille chargée de fleurs, tandis que d'autres enfants les jettent dans l'espace d'où surgissent des figures symboliques parmi lesquelles celle d'un Amour ayant un carquois et un flambeau. L'Amour n'est-il pas un levier puissant? N'est-ce pas lui qui, en maintes circonstances, place dans les mains de l'homme le ciseau, le pinceau ou la plume?

Aux pieds du char triomphal, émergeant des nuages, une Renommée aux ailes nerveuses, sonne de la trompette, flan-



LA FRANCE OFFRANT DES COURONNES AUX GRANDS HOMMES QUI L'ONT ILLUSTRÉE

D'APRÈS UNE GRAVURE DE VALENTIN

(Plafond du Café de France, à Marseille)

quée de deux figures de femme, tenant l'une une couronne, l'autre un rameau, à côté d'un enfant qui s'accroche à une corne d'abondance.

Cette composition ne réjouit pas seulement notre œil, elle parle plus haut et, sans qu'il soit besoin de recourir à la complicité de notre âme, elle nous retient et nous fait songer. Quel contraste entre le calme majestueux de la figure qui personnifie la France et toutes les figures environnantes qui se meuvent en des attitudes si diverses! Voyez comme les chevaux sont fiers et harmonieusement groupés et combien aussi les liens que les génies tiennent dans la main sont inutiles! On croit entendre leurs enthousiastes hennissements se mêler aux sons de la trompette qu'embouche la farouche Renommée dont la course est aussi indomptable que la leur. Il n'y a pas d'ensemble historique, puisque c'est une allégorie, et pourtant tout se tient et se soutient pour former l'unité morale.

Je voudrais décrire les autres sujets ornant le Café de France, mais cette description serait trop longue et pourrait paraître fastidieuse. Le burin de Valentin y a d'ailleurs suppléé avec avantage (1). *L'Imprimerie, la Navigation, l'Agriculture, le Commerce, le Goût, l'Industrie, l'Art militaire, la Chimie, le Rhône et la Méditerranée, l'Astronomie, la Seine et l'Océan, la Poésie, l'Architecture et l'Archéologie, la Sculpture, la Musique, la Peinture* ont, tour à tour, été traduits par la pointe de l'éminent artiste qui s'est acquitté de sa tâche

(1) *Plafond et sujets allégoriques exécutés à Marseille par Antoine Magaud,* gravés à l'eau-forte par Henry Valentin. (Paris, Cadart et Luguet, éditeurs, 1863.)

avec une fidélité à laquelle il convient de rendre hommage.

Après le Café de France, Magaud embellit le Café des Deux Mondes qui, bien que moins ancien, a déjà vécu. Il a été remplacé par un bar et un magasin d'objets funéraires. Signe des temps! Cruelle ironie!

Puisque les regards du public ne peuvent plus rencontrer l'œuvre de Magaud, tâchons de la faire revivre par la plume. Il s'agissait d'un grand plafond, de forme chantournée, qui fut exécuté en 1858. L'artiste, s'inspirant du titre de l'établissement, avait voulu représenter : *Marseille recevant les produits des différentes nations du globe et leur offrant les siens en échange.*

Ici, la conception est toute différente de celle qui présida à l'élaboration du plafond du Café de France. La distinction et le raffinement y font place à la précision ethnographique et géographique. Les hautes spéculations de la mythologie sont remplacées par celles du commerce. Évidemment, Marseille est un symbole ; mais les personnages, venus des deux hémisphères qui l'entourent, sont en chair. Que dis-je? Le peintre lui-même y respire sous les traits d'un Turc, à côté d'un lion. Est-ce un double symbole? Certes, la modestie de Magaud — qui a osé s'appeler barbouilleur en parlant de sa galerie historique du Cercle religieux — n'y a nullement songé. Toutefois, notre sympathique reconnaissance à son égard nous oblige à ce rapprochement. Mais procédons par ordre. Marseille, assise en pleine lumière, sur un piédestal posé à l'arrière d'une trirème, accueille d'un geste large les représentants des différents peuples et montre, de la main gauche, les produits de



MARSEILLE RECEVANT LES PRODUITS DES DIFFÉRENTES PARTIES DU MONDE

(Plafond pour le café des Deux Mondes, à Marseille)

son commerce et de son industrie. Son visage grec se profile sur l'azur du ciel, et le génie, qui tient le gouvernail, la regarde avec avidité. Derrière elle, un Arabe accroupi, personnifiant l'Algérie, occupe une place importante dans le tableau comme l'Algérie elle-même dans le mouvement commercial marseillais. Au-dessus, la France, entraînant avec elle le globe et un aigle que soutiennent deux génies, étend sur sa tête un bras protecteur, tandis que, devant la figure de Marseille, se présentent les types les plus pittoresques de la race humaine. Ils sont nettement caractérisés au moyen des produits de leur pays, par leurs costumes et surtout par une rigoureuse observation des particularités de la race à laquelle ils appartiennent. Ici, on aperçoit le Lapon, l'Anglais et l'Espagnol, plus loin, Confucius, le roi de Lahore, le Grec, un type oriental et la personnification de l'Amérique.

Au bas du tableau, on remarque deux enfants : un nègre et un blanc qui se sont précipités dans les bras l'un de l'autre. Cette précoce fraternité est une allusion à l'abolition de l'esclavage ; plus bas encore, s'estompe le port de Marseille avec la fine silhouette des mâts et la cuirasse de ses forts. A droite, dans le fond, au pied de la statue de Notre-Dame de la Garde, sont groupés la plupart des hommes qui ont illustré Marseille : Protis, Euthymènes, Pytheas, Fortia de Pilles, d'Urfé, Altovitis, Mascaron, Puget devant son *Milon* et enfin la tête de Papety, à côté d'une gerbe d'épis et d'un génie qui pleure.

La composition est solide et bien équilibrée. La distribution de la lumière a été faite avec intelligence, c'est-à-dire de

manière à mettre en évidence les parties essentielles. La couleur est vive, les types sont étudiés avec soin et groupés dans un désordre exempt de confusion et tels que chacun d'eux se particularise et se détache. L'expression des physionomies contribue aussi, pour une large part, à produire cet effet que complètent quatre enfants représentant les couleurs des différentes races.

Destiné à un établissement décoré en clair sur un fond d'or, le plafond ne pouvait être traité comme une toile de chevalet. L'artiste devait éviter les oppositions violentes, l'emploi des ombres épaisses qui sont d'un si puissant secours pour le peintre ; il fallait, en un mot, subordonner la peinture à un effet d'ensemble. C'est ce qu'il n'a pas manqué de faire, dût-il se priver de précieux moyens. D'ailleurs, la peinture décorative, qu'elle soit murale ou non, doit obéir à des règles que les artistes du moyen âge ont toujours suivies avec fidélité. A notre époque, on peut dire que la peinture monumentale a vécu, car son divorce avec l'architecture est un fait accompli.

Deux ans plus tard, Magaud décorait un autre établissement de sa ville natale : le Grand Hôtel de Marseille, et le sujet est *Cybèle sur un char traînée par des lions et entourée des quatre Saisons*, plafond qui mérite une description, si sommaire soit-elle. Comme dans toutes ses œuvres décoratives, Magaud a fait preuve d'intelligence scénique ; il a su approprier son sujet à la destination de l'édifice. En choisissant le « Triomphe d'Amphitrite » et l' « Éducation de Bacchus », il avait entendu indiquer clairement que le Café des Mille Colonnes était surtout fréquenté par une clientèle maritime ; en ornant un hôtel



CYBÈLE
(Plafond du Grand-Hotel de Marseille)

il ne pouvait faire mieux que d'évoquer la figure de Cybèle, nourricière de la Terre.

La déesse, coiffée d'une couronne à tours et à créneaux, trône sur un char que traînent deux lions rugissants, chevauchant sur les nuages de la fiction. Elle est vêtue d'une draperie agrafée à sa poitrine qui laisse le buste à nu d'où émergent deux coupes puissamment hémisphériées qu'elle montre avec ses deux mains. Ce geste n'a rien d'impudique ; chacune des deux mains nous désigne et nous cache, en même temps, les deux seins, mamelles fécondantes, bien plus qu'enivrantes, car elles sont celles de la nourrice terrestre, source intarissable de sèves fertilisatrices.

Les lions semblent stimulés par elle, ainsi que les enfants qui la regardent avec respect. Autour de ce motif central, des figures féminines et des génies s'égrènent, groupés avec cette entente de la mise en scène dont l'artiste est coutumier. Ce sont les quatre saisons et leurs attributs symboliques. Il y a de la grâce dans l'attitude de la femme soulevant une corbeille fleurie et du charme dans celle de sa compagne qui s'endort parmi les guirlandes de fleurs et les colombes amoureuses, de la noblesse dans les deux femmes qui se reposent, l'une se chauffant à côté d'animaux, l'autre tenant une coupe remplie de fruits, toutes deux séparées par deux enfants, le premier levant une coupe, le second emplissant une aiguière.

Le temps a posé sa patine sur le tableau et l'a enveloppé de cette atmosphère fluide et profonde dans laquelle il se plaît à baigner les œuvres qu'il aime.

IV

LES TABLEAUX DE GENRE

Avant de parler des autres grandes compositions décoratives de Magaud, il importe de faire un pas en arrière et de nous occuper des œuvres qu'il a produites au cours de la période qui s'étend de 1855 à 1869, période particulièrement importante par le nombre des travaux et la diversité des genres qu'il a abordés.

Ce sont d'abord de petites scènes d'intérieur, dont quelques-unes rappellent le ton familier de Chardin. Voici *Cendrillon,* assise devant l'âtre, les pincettes à la main; elle nous regarde d'un air si triste que nous demeurons attentifs à la peine qu'il nous raconte. Voilà *le Fourneau* qui nous conduit dans la cuisine d'une pauvresse en train de souffler sur le feu, parmi des légumes et des ustensiles sur lesquels un jour discret pose quelques notes lumineuses. Voilà encore *la Plumeuse de volailles,* assise au milieu d'un monde de volatiles et de petits quadrupèdes ; elle pose les plumes dans un panier et se tourne vers nous pour nous faire admirer le modelé de son visage et la souplesse de son attitude. *La Repasseuse* s'enlève dans une tonalité blanche et baigne dans une atmosphère gaie. Le prin-

temps, qui chante au dehors, pénètre par la fenêtre ouverte et jette sur les meubles, les potiches et la table à ouvrage des sourires de lumière qui illuminent ce paisible sanctuaire du travail domestique dont le calme est exprimé avec autant d'éloquence que de simplicité. *Méchante!* C'est une fillette accroupie dans un coin de l'école, délaissée par ses compagnes qui lui ont imposé cette pénitence morale. Le pinceau de l'artiste n'a pas été méchant, car il a évité de nous inspirer la moindre aversion à l'égard de l'écolière dont la physionomie a une expression qui nous fait entrevoir une prochaine conversion. Par contraste, il nous donne ensuite *la Lecture,* une enfant qui s'abîme dans la lecture d'un livre dont les feuillets sont épars sur la table.

Avec *la Prière* (collection de M. de Léséleuc), nous sommes dans l'église de Fourvières. Une jeune fille agenouillée, ayant les mains jointes, les yeux levés vers le ciel, prie avec ferveur. Derrière elle, se détachent, en un relief puissant, deux piliers, des *ex-voto* et un bénitier. Quel calme et quel recueillement dans ce coin plein d'ombre et de mystère où l'âme de cette enfant monte vers Dieu sur les ailes de la prière! *Espérance,* tel est le titre d'une œuvre touchante qui nous fait pénétrer dans l'intimité d'un triste intérieur dont l'image du Christ semble former l'unique ornement. Une jeune femme, vêtue d'habits de deuil, s'est subitement accoudée sur une table à ouvrage; elle a suspendu son travail pour regarder la croix où elle met toute son espérance, toute sa foi...

L'artiste ne force pas ses effets par une mimique exagérée. Mieux que personne, il sait peindre la résignation, la fatalité,

le mutisme éloquent des angoisses qui étreignent l'âme humaine, des drames qui se jouent au fond des cœurs. Ses compositions ne sont pas violentes ; elles ne nous frappent pas. Elles ne s'emparent de nous que par l'observation qu'elles provoquent, et alors nous sommes captivés et émus, sans secousse, doucement, comme en face de la réalité, comme en présence d'une scène vécue.

Parmi les petites scènes contées par le pinceau de Magaud, il faut citer encore : *Jeune fille goûtant le potage*, tableautin qui fut exposé à Lyon en 1854 et dont un peintre disait à son auteur : « Votre petit tableau ne produit pas aux yeux du public l'effet qu'il produit sur l'esprit des peintres. Quant à moi, je l'aime beaucoup, quoiqu'il manque d'éclat. »

Il manque d'éclat! C'est une appréciation que l'on peut porter sur la plupart des œuvres de Magaud, car chacune d'elles se recommande par des qualités sérieuses, c'est-à-dire par la sincérité et l'enveloppe. Il ne recherche jamais l'effet heurté et vibrant qui force l'attention des ignorants, mais il poursuit toujours le sentiment propre à chaque personnage, dût-il, pour atteindre ce but, se priver du suffrage universel.

Il convient de mentionner, en outre, *la Fileuse* (musée de Marseille), peinture sage, document irrécusable au point de vue du costume et des accessoires ; *la Réussite*, jeune femme consultant les cartes, assise sur son lit ; *A la fenêtre; le Premier tableau; un Vieillard mangeant sa soupe* (toile acquise par la Sociétés des Amis des arts de Marseille) ; *la Cuisine; la Mansarde; une Fileuse italienne; le Doux sommeil; le*

Travail; un Vieux célibataire; la Tireuse d'eau (collection de M. de Léséleuc); *la Petite Correspondance* (tableau acquis par la Société des Amis des arts de Strasbourg); *une Laveuse* (Société des Amis des arts de Paris); *l'Étude; la Mère et l'Enfant* (Société des Amis des arts de Montpellier (1); *Jeune fille regardant des dessins*, etc.

La figure en plein air a fait l'objet de ses études, et, dans ce domaine, il a exécuté quelques toiles que nous qualifierions d'honnêtes si cette expression n'avait été détournée de sa véritable signification par la mentalité moderne qui, dans son scepticisme, l'applique à des œuvres dépourvues d'originalité.

Le Retour du Bois est une scène à la fois simple et triste, mais d'une tristesse pleine de naturel, sans lyrisme. La campagne déroule, au loin, son linceul de neige; çà et là émerge la silhouette d'un arbre. Tout est calme. Sur la route hérissée de vieilles herbes, trois déshérités de la nature cheminent; le père, le dos courbé sous le poids d'une corbeille et d'un fagot de bois mort; la femme qui tire péniblement un traîneau improvisé où l'on a entassé des branches menues; la fillette qui le pousse, en regardant le visage du père dont la stature se détache sur le ciel pâle. L'artiste a dit avec une émotion contenue les pensées qui s'agitent dans l'esprit des trois personnages retournant du bois, et il l'a dit sans effort, avec une simplicité d'expression qui n'exclut ni la fermeté de la touche, ni la vigueur des modelés. D'aucuns, épris de modernisme,

(1) Ce sujet a été également traité par Magaud à l'aquarelle (collection de M. Sejourné) et à l'huile (collection d'un amateur lyonnais.)



RETOUR DU BOIS

pourront trouver que c'est là un sujet de romance. Pour moi qui goûte fort peu la psychologie alambiquée des pseudo-moralistes à la mode, je considère que de telles évocations, si démodées qu'elles paraissent, n'en sont pas moins pleines de charme parce qu'elles sont vraies, parce qu'elles émeuvent sans avoir recours aux contorsions grimaçantes de la névrose contemporaine.

Dans son tableau intitulé *Misère,* il traite le même sujet avec une variante. Une vieille femme interroge l'horizon glacé, tandis qu'à ses pieds une enfant lie un fagot et la regarde comme pour lui demander si elle peut emporter sa pauvre moisson. C'est une page morne, écrite d'un pinceau sincère.

La même année, il exécute deux gracieuses compositions où le sentiment de la décoration s'allie à l'art le plus suggestif : *le Puits* et *la Vendange.*

La première représente une jeune femme, les jupons retroussés, tirant sur la corde. Elle est encadrée de branches enguirlandées de plantes grimpantes s'épanouissant dans une atmosphère printanière. Des légumes, tout fraîchement arrachés, gisent sur la margelle. Malgré l'effort qu'elle déploie pour faire glisser la corde sur la poulie grinçante, elle n'oublie pas de se retourner vers le spectateur et, ma foi, celui-ci ne le regrette pas, car elle lui montre un visage qui n'est pas dépourvu de distinction, en dépit de sa modeste condition de campagnarde.

D'ailleurs, constatons-le en passant, Magand nous montre presque toujours de face ses personnages, quelle que soit l'occupation à laquelle ils se livrent. Ce parti pris qui trahit

un peu la pose d'atelier et qui nuit, parfois, à la spontanéité du geste est, en définitive, un excès de scrupule de sa part, une intention bien arrêtée de nous faire voir le visage humain dans sa partie essentielle. La seconde toile, celle qui a pour titre : *la Vendange,* nous retient encore à la campagne. La jeune femme, qui persiste à se montrer de face, vide un panier de pampres dans une cuve placée sous une treille luxuriante. Les cheveux sont maintenant recouverts d'une coiffe et les jupons n'ont plus le même retroussis. L'automne a jauni le jardin, mais les joues de la jeune femme sont demeurées vermeilles, et le pinceau de l'artiste n'a cessé de se complaire dans les charmes fleuris d'une palette enchantée.

Le printemps de la vie a été, plus d'une fois, interprété par le pinceau de Magaud, soit qu'il s'appelle *Jeunesse,* soit qu'il porte tout simplement le nom de la première des saisons ou encore le titre de *Repos*.

Je sais trois tableaux auxquels le printemps a servi de thème. Dans l'un, on voit une jeune femme couronnée de fleurs, les cheveux pendants, tenant un amour sur ses genoux et ayant à ses côtés un autre amour et un enfant qui la contemplent auprès de deux colombes en train de se becqueter (1).

Dans un autre, d'un parfum allégorique, nous retrouvons la même figure de femme, avec le même amour sur les genoux. Les deux colombes n'ont pas pris leur vol; elles persistent à roucouler et à se caresser au bord d'un ruisseau mélodieux.

(1) Sous la dénomination de *Repos*, il a figuré dans la galerie Goupil et Cie.



LE BERGER DES ABRUZZES

Mais la scène, qu'encadre un paysage de rayons et de rêves, s'est augmentée de la présence d'un amour forgeant une chaîne de fleurs et d'un poète qui se tient debout devant la jeune femme, le regard obstinément tendu vers elle. Il est revêtu d'une longue tunique dans les plis de laquelle s'abrite un amour enjoué (1).

Un autre tableau nous rappelle presque exactement cette scène printanière. Ce sont toujours les mêmes personnages, mais le petit amour timide ne se cache plus dans les plis de la tunique du barde; il a grandi et s'est rapproché de la jeune femme, se plaçant entre elle et le poète comme un trait d'union...

Ils songent à l'éternelle félicité, dans un décor de fête auquel le pinceau de l'artiste a prêté sa distinction coutumière tout en évoluant dans une gamme décorative.

Le Berger des Abruzzes (acquis par la Société des Amis des arts de Rouen), appuyé sur sa houlette, assis devant un vaste horizon, a un beau caractère, au milieu de ses chèvres et de ses moutons modelés avec un soin qui prouve combien le peintre sait accommoder sa vision aux genres les plus divers, car il s'y révèle animalier.

Les Deux sœurs de lait (2), assises sous un arbre, sont remarquables par la démarcation que l'artiste a su établir entre la condition sociale des deux jeunes filles, l'une de haute naissance, à la physionomie aristocratique, l'autre simplement

(1) Ce tableau, lithographié par A. Sirouy, a été acquis par la Société des Beaux-Arts de Douai.

(2) Toile acquise, en 1857, par M. Lefebvre, de Lyon, et lithographiée par Ch. Vogt.

mise et d'aspect roturier, toutes deux pleines d'un respect mutuel dans leur fraternité aussi touchante qu'occasionnelle. Tableau charmant auquel notre imagination pourrait donner un sens symbolique en nous le représentant comme l'union de la richesse et de la pauvreté sous les auspices d'une étroite solidarité!

Il nous rappelle une autre toile de Magaud : *Bienfaisance* (1), où une femme pauvrement vêtue est l'objet de la tendre sollicitude d'une adorable enfant qui la regarde avec amour et cherche à lire dans ses yeux le tourment qui les fait pleurer.

Surprise par l'orage, c'est encore une fillette — le pinceau de Magaud se complait dans la représentation des fillettes — qui s'est réfugiée sous un arbre tors et crevassé; son visage exprime à merveille la terreur que lui inspire la tempête dont l'artiste a esquissé les terribles manifestations.

Il contraste avec celui de *la Fleuriste,* qui, les cheveux défaits, les yeux chargés de poésie et bistrés de rêveries, les pieds nus et la robe en désordre, s'avance dans un champ, tenant d'une main une corbeille fleurie et tendant, de l'autre, un petit bouquet à quelque prince charmant.

Il nous faut maintenant quitter les sites agrestes pour assister à des scènes de la rue prises sur le vif. *Le Bohémien* qui fait danser un singe; *la Mendiante,* aux yeux suppliants; *la Petite marchande de légumes* entourée de choux, de potirons et de salades sont des tableautins enlevés non sans esprit.

(1) Elle a été lithographiée par Ch. Vogt.



LA REINE DU MARCHÉ

La Reine du Marché est une composition plus vaste et mieux appropriée au talent de l'artiste; elle met à contribution la figure et la nature morte, traitées l'une et l'autre avec une si scrupuleuse observation de la nature que cette composition pourrait, en quelque sorte, former deux tableaux complets. La reine du marché, manière de déesse populaire, de Pomone de carrefour, trône, en plein vent, au milieu d'un amoncellement de végétaux et de fruits dessinés de telle manière que le naturaliste le plus difficile ne trouverait rien à redire. Les moindres linéaments y sont indiqués avec une impeccable correction et tous les objets prennent la valeur qui leur sied dans l'harmonie générale. La femme qui examine un fromage et la fillette dont l'œil s'illumine de désirs à la vue des douceurs entassées sur l'étal sont bien à leur affaire et ne partagent nullement les préoccupations de la marchande, qui a l'air de vouloir faire admirer sa propre fraîcheur bien plus que celle de ses produits maraîchers.

Une autre toile, appartenant à M. Thibaud, rappelle un peu cette composition. *La petite marchande des quatre saisons* est assise au coin d'une rue, le coude appuyé sur son châssis, ayant à la main un couteau, tandis qu'elle retient, de l'autre, une salade sur ses genoux. Elle est vêtue d'une robe bleue recouverte, en partie, par un manteau rouge qui serpente le long de son corps. Sa tête, où l'artiste a posé une petite coiffe blanche, est toute souriante. Magaud a nettement indiqué l'état d'esprit de l'accorte débitante qui s'impose à l'attention des chalands par sa grâce naturelle, son geste engageant et l'intelligence avec laquelle elle su grouper ses légumes,

courges, pommes de terre, salades, dont la couleur et la forme sont rendues d'une manière parfaite ains' que les paniers arrondissant leurs flancs à claire-voie. Il n'est pas jusqu'à la fillette, placée non loin d'elle, qui n'ait été minutieusement modelée et jusqu'au seau, qu'elle porte de la main gauche, et au bouquet de carottes jetant de petites flammes rouges sur son tablier bleu, qui n'aient fait l'objet des scrupuleuses préoccupations de l'artiste.

Pour l'Athénée de Marseille, il a exécuté quatre toiles qu'il n'est pas sans intérêt de faire connaître. *Regard vers le ciel,* c'est une jeune fille assise au milieu d'un champ à côté d'un panier rempli de fruits. Son regard mélancolique interroge le ciel et sa main droite se pose sur sa poitrine où une petite croix est suspendue. La deuxième toile, qu'il a intitulée : *Regard sur la terre,* représente encore une fillette, la tête recouverte d'une coiffe blanche et ayant les yeux dirigés vers la terre. Elle regarde avec envie des jeunes gens qui folâtrent sur l'herbe, d'une main, elle retrousse son tablier, de l'autre elle cache sa poitrine au bas de laquelle est piquée une petite branche de fleurs. La troisième ayant pour titre : *Retour des champs,* nous montre une paysanne portant sur sa tête un paquet de pampres qui forme comme un chapeau improvisé, il projette sur son visage une ombre diaphane qui contraste avec la blancheur de son corsage autour duquel s'enroule un modeste fichu. Elle tient sous son bras une corbeille chargée de fruits. Enfin, le sujet du dernier tableau est tiré d'une fable de La Fontaine : *Perrette et le pot au lait.*

Perrette est parée de ses plus beaux atours : chemisette

fine, corsage à ramages, jupons rayés, tablier enrubanné, coiffe blanche. Elle a sur la tête une cassolette dont l'équilibre instable nous fait mal augurer de son sort. Ses yeux perdus dans les profondeurs de la réflexion et ses gestes qui supputent ne nous laissent aucun doute sur la nature des spéculations auxquelles elle se livre... Mais le pinceau de l'artiste n'a pas perdu son équilibre, il a su prêter à l'apologue du bon La Fontaine le secours de son éloquence simple et pleine de bonhomie, éloquence qui n'est pas sans analogie, d'ailleurs, avec celle du fabuliste lui-même.

Le Réveil de la nature, qui faisait partie de la galerie Goupil et Cie, représente une femme assise sur un roc et drapée avec cette ampleur dont Magaud est coutumier. Une jeune fille l'embrasse tendrement, tandis qu'un enfant nu se renverse plein de nonchaloir sur ses genoux, à côté d'un amoncellement de pampres, de pommes, de poires, dans un paysage agreste et accidenté.

Il faut noter encore *le Réveil de l'amour* et *le Repos* (à M. le docteur Magail) ; *l'Automne* (à M. Riquet) ; un autre tableautin intitulé *le Repos*, exposé à Niort en 1865 et acquis par M. Prosper Casimir, juge au tribunal de commerce de cette ville ; *le Ravin, la Voleuse d'affiches, le Mendiant, Bohémien* et *Bohémienne* (collection de M. Hava) ; *Pifferari* (acquis par la Société des Amis des arts de Marseille) ; *l'Hiver* et *Jeune fille à la fontaine*, pour la loterie du Cercle Religieux ; *les Délices de la richesse*, représentant une opulente et coquette jeune fille parée de dentelles, de fleurs et de rubans ; *le Travail de l'indigence*, mettant en scène une mélancolique

3

enfant qui tient une serpe, à côté d'un fagot et d'un panier rempli de pommes, au milieu d'un décor champêtre (1); *Marguerite effeuillant des fleurs nouvelles* (dessin); *Printemps* et *Automne* (dessins, pour M. Rodocanachi), etc...

Ne quittons pas le plein air, sans faire une courte halte en Turquie, où Magaud a campé en trois tableaux différents des types qui ne sont pas sans analogie entre eux, *le Porte-balles*, pliant sous le poids de colis et cheminant le long du quai hérissé de minarets et de tours; *le Marchand turc*, qui se détache sur un fond d'architecture byzantine, et enfin *Bachi-Bouzouck invoquant les esprits*.

Cette dernière toile est peinte avec une grande vigueur de touche et un coloris chaud. Le personnage, qui semble tenir à la fois du soudard et du bandit, a une physionomie farouche et mystique, nuancée de méchanceté et d'intelligence, dont l'accent a été traduit avec une puissante acuité de vision. La tête entourée d'un turban, la poitrine revêtue d'une peau, portant le *serouel*, il sonne de l'olifant. Son visage oppose aux sombres lueurs du regard les saillies osseuses de ses joues crevassées et de son front ravagé par un mystérieux fatalisme. C'est une page énergique et sobre qui fait partie de la collection de Mlle Marie Magaud.

Mais les scènes de genres et le portrait pittoresque ne le détournent pas de la peinture d'histoire, *la Démence de Charles VI* appartient à cette période, puisqu'elle a été peinte en 1857. C'est une importante toile se développant en

(1) Ces deux œuvres ont été lithographiées aux deux crayons par Émile Lassale.



BACHI-BOUZOUCK ÉVOQUANT LES ESPRITS

longueur; elle ne compte pas moins d'une vingtaine de figures sans compter les chevaux et les bœufs qui traînent le char rustique où, à travers la plaine du Mans, se démène Charles VI, les yeux hagards, les cheveux hirsutes, et la jaque recouverte d'un manteau rouge en désordre devant son médecin dont la haute stature se détache sur le ciel, au milieu de cavaliers, à côté des ducs de Bourgogne, d'Orléans et de Berry, accompagné des sires de Navarre, d'Artois, d'Albret et de Bar, ainsi que de son chambellan Guillaume Martel, tous animés du même sentiment de stupeur dont l'artiste a su cependant varier les manifestations, suivant l'intimité, le rang et le caractère des personnages. Les uns sont consternés, les autres s'agitent comme si les lueurs étranges qui s'échappent des yeux du *Bien-Aimé* les enveloppent de leurs magnétiques effluves, et les paysans, cheminant le long de la route, se livrent à de silencieuses démonstrations de sympathie où la pitié se mêle au désespoir.

Magaud, en véritable peintre d'histoire, en érudit qui connaît les physionomies, les costumes et les armures du temps, a déployé les ressources de son art et de sa science. La richesse du coloris s'y allie à la vérité des attitudes. Malgré leur variété, il a su concentrer l'intérêt sur le héros du drame et donner ainsi, avec les effets contrastants nécessaires à une grande composition, l'unité sans laquelle toute œuvre paraît incomplète ou incohérente.

LA DÉMENCE DE CHARLES VI

V

LA GALERIE HISTORIQUE DU CERCLE RELIGIEUX

Mais de toutes les peintures décoratives de Magaud les plus remarquables sont celles qui forment la galerie du cercle religieux de Marseille (1). Commencées au cours de l'année 1856, elles furent terminées en 1864. L'entreprise était gigantesque, mais elle convenait au talent de Magaud, esprit sérieux et tenace pour qui les difficultés présentaient un attrait irrésistible. En somme, quel était le problème à résoudre? Il s'agissait de démontrer, le pinceau à la main, que la religion catholique, principe de la charité, source des meilleures inspirations et sauvegarde du génie de l'homme, fonde, développe et propage la vraie civilisation. Il fallait, évidemment, un homme imbu des principes religieux pour peindre cette idée générale et, dès lors, Magaud était tout désigné. Chenavard avait rêvé de retracer sur la toile l'histoire du monde. Moins ambitieux, Magaud voulut faire éclater par la couleur le génie civilisateur du catholicisme et devenir, en quelque sorte, le Chateaubriand du pinceau.

(1) Le cercle religieux de Marseille fut fondé en 1820 par Mgr de Forbin-Janson.

Veut-on connaître sa propre opinion au sujet de cette vaste composition? Elle est tout entière formulée dans une longue lettre qu'il adressait, à la date du 23 août 1862, à son ami M. A. de Léscleuc et dont j'extrais le passage suivant : « Toute pensée généreuse et féconde est une grâce de Dieu, et lorsqu'elle est de nature à se communiquer pour le bien de nos semblables, nous éprouvons le besoin de la produire. La religion catholique, en soumettant tous les talents et toutes les professions à la divine influence, les élève et les ennoblit puisqu'elle les dirige avec assurance et avec émulation vers l'auteur de tous les dons.

« Cette idée est fondée sur la triple destination donnée à la salle et spécialement sur le but principal de l'œuvre qui est d'associer dans les sentiments religieux et dans l'adoption franche et publique du principe catholique les hommes qui appartiennent aux diverses professions libérales dont la bonne société se compose.

« Pour réaliser les principes admis par cette idée l'on a fait un choix des plus beaux traits de l'histoire qui attestent que dans toutes les carrières ouvertes à l'homme par l'étude des lettres, des sciences, et des arts, en un mot, par l'exercice de tous les talents, la religion catholique a toujours secondé dans l'homme les nobles élans de l'esprit et du cœur pour lui faire atteindre au plus haut degré le vrai, le bon et le beau. Voilà l'idée générale. »

Pour matérialiser cette pensée, il fallut naturellement s'astreindre à des considérations d'ordre matériel et procéder par synthèse, tout en s'inspirant étroitement de l'histoire et de la

tradition. Les dispositions mêmes de la scène où allaient se mouvoir les hommes de génie inspirés par le catholicisme firent l'objet d'une étude spéciale, car il convenait de suivre un ordre chronologique et d'évoquer des faits décisifs dans leur haute portée civilisatrice. La tâche était immense et malaisée; elle embrassait les sujets les plus divers et mettait en mouvement toutes les nobles passions qui agitent l'homme. Il importait de donner aux personnages l'individualité de portraits et aux actes l'authenticité de l'histoire. L'érudition était indispensable pour vaincre ces obstacles, surtout lorsque la nature humaine et l'affabulation mettaient l'artiste aux prises avec le mystère de la théologie et le silence de l'histoire. Certes, Magaud eut des collaborateurs d'ordre moral. Des savants lui fournirent quelques thèmes et des indications utiles. Mais que vaut la personnalité d'un librettiste à côté de celle du compositeur? Songe-t-on jamais aux paroles lorsqu'on écoute un morceau de César Franck ou de Gounod? Et la métaphore n'est peut-être pas trop hardie quand on pense à cette suite de compositions qui, tantôt éclatent comme de victorieuses fanfares et tantôt s'enlèvent dans une gamme adoucie de symphonie.

La galerie se compose de quinze toiles ayant 4 mètres de hauteur sur 2 mètres de largeur et d'un plafond qui ne mesure pas moins de 9 mètres. Le tableau principal, celui qui explique l'idée génératrice de l'œuvre, est à la fois emprunté à l'allégorie et à la vie. Il représente la Religion sous les traits d'une femme dont la tête est empreinte de divine austérité et l'attitude de majesté souveraine. Au-dessus de sa tête, par-

fumée de poésie chrétienne, une croix apparaît qui lui fait comme une auréole. Une lumière surnaturelle la baigne et les rayons s'épandent autour d'elle, transfigurant tout ce qu'ils illuminent. Elle est massive, elle est imposante, elle paraît indestructiblement assise sur un trône inexpugnable. D'une main, elle tient le calice, symbole de la foi; de l'autre, les Saintes Écritures et les clefs du paradis; elle foule aux pieds le dragon de l'hérésie. Un vase laisse échapper des vapeurs d'encens qui montent vers elle. Au bas du tableau, l'artiste a agenouillé Fra Angelico, son divin confrère, dont il semble qu'il ait voulu, en partie du moins, hériter du pinceau onctueux et dont la présence a une double portée puisqu'elle explique le caractère de l'œuvre et l'écriture au moyen de laquelle elle a été traduite.

« L'ange de la peinture », la palette à la main, adresse une prière fervente à Marie, une de ces prières qu'il avait coutume de lui adresser pour demander l'inspiration et la foi nécessaires à la reproduction de ses traits divins. A côté de la Religion, se groupent les trois génies qu'elle inspire et féconde de son inépuisable énergie : les Lettres, les Sciences, les Arts, tandis que, dans le fond, surgissent le Calvaire et Saint-Pierre de Rome.

Le fond de la salle s'arrondit en un hémicycle qui aboutit au plafond de 9 mètres par une voûte. Ici, c'est Marie qui triomphe sur un piédestal de nuages lumineux, au milieu d'anges et de chérubins qui font entendre un concert mélodieux. Son type rappelle celui de Fra Angelico et de Carlo Dolce. L'artiste a procédé par gradations savantes; son



PLAFOND DE LA GALERIE HISTORIQUE

(Cercle religieux de Marseille)

pinceau ailé a eu des délicatesses infinies qui mettent encore en valeur les qualités de la perspective, laquelle nous fait pénétrer mystérieusement dans l'au-delà, en nous donnant l'illusion de la réalité. Contraste émouvant ! En haut, c'est le divin mystère, aux influences occultes ; en bas, c'est la Terre, c'est l'homme appuyé sur la Religion qui lui montre la route conduisant vers les cieux...

Pour réussir dans cette tâche, il fallait, je l'ai dit, un homme convaincu, et Magaud a prouvé qu'il l'était, car non seulement l'art devint ici l'expression de son éloquence, mais encore l'organe harmonieux de sa foi, l'instrument de sa philosophie.

La philosophie, qui est la science du bien et du vrai dans l'ordre naturel, occupe la première place dans l'ensemble des tableaux chronologiques et synoptiques se déroulant dans la galerie du Cercle Religieux. Elle constitue, au point de vue pictural, un des meilleurs morceaux du peintre. Il s'y est montré coloriste sobre autant que dessinateur puissant, psychologue profond autant qu'architecturiste scrupuleux.

La philosophie est personnifiée par saint Justin qui, ayant rencontré le juif Tryphon, entreprit de lui démontrer les vérités du christianisme. Entouré de quatre compagnons, Tryphon s'est assis sur une pierre, devant un portique aux colonnes géminées, aux arcatures nobles par lesquelles le spectateur contemple de belles échappées. Le philosophe grec s'est également laissé tomber sur un escalier de pierre. Son front inspiré, son œil de flamme, ses gestes passionnés, tout indique l'éloquence mise au service de la conviction, tout

révèle les accents de la foi. Devant lui, l'Hébreu tenant un livre de la main droite passe la main gauche sur son front que le doute commence à frôler de son aile sombre et à tourmenter.

L'artiste a admirablement rendu l'état d'âme du vieux juif qui se sent ébranler dans ses convictions les plus ardentes. Il a été non moins heureux en ce qui touche au groupement et aux expressions morales des quatre auditeurs qui, eux aussi, laissent deviner, sans qu'ils s'en doutent, l'influence profonde qu'exerce sur leur esprit la dialectique enflammée du conférencier chrétien.

A l'ordre naturel succède l'ordre surnaturel; après la philosophie, la théologie. Les temps antiques ont disparu pour faire place au moyen âge. D'un bond, nous sautons du deuxième au treizième siècle et nous pénétrons dans la cellule de saint Bonaventure où nous trouvons saint Thomas qui est venu demander à son ami de lui indiquer les sources de son inspiration et à qui celui-ci, pour toute réponse, lui montre le Christ dont l'image se dresse sur la table modeste à côté d'un crâne, d'un livre et d'un encrier, au milieu d'un réduit qu'achèvent de meubler un escabeau et deux livres.

L'artiste s'est surtout attaché à particulariser la beauté morale du Docteur séraphique et celle de l'Ange de l'école, à leur restituer leur âge et à leur donner cette douce sévérité qu'imprime l'ascétisme au visage humain. Les bruits du monde n'arrivent pas jusqu'à cette retraite, bien que la porte en soit restée ouverte. La pauvreté dont elle témoigne contraste avec l'élévation des pensées du saint; la nudité des murs avec la richesse de l'architecture. C'est l'asile de l'étude, le refuge

d'un être tout entier tourné vers l'au-delà, pour qui l'existence matérielle passe comme un rêve, chez qui l'âme écrase le corps.

Charlemagne et Alcuin, tel est le titre du tableau suivant. A l'encontre du précédent, il nous met en présence d'un décor merveilleux où se meut la cour de Charles le Grand, réunie pour assister au rétablissement de l'école palatine : trait historique servant de confirmation à cette vérité que les Langues et les Lettres sont le lien et l'ornement de la société humaine, — ce qui constitue la quatrième thèse générale soutenue par le pinceau de Magaud.

Il avait à lutter contre des difficultés d'ordre matériel, car comment faire mouvoir tant de personnages et évoquer une scène aussi grandiose sur une surface relativement restreinte. A son époque les peintres d'histoire se donnaient pour mission de couvrir une toile, mais encore fallait-il qu'il la couvrissent en tenant compte des exigences techniques de leur art. Magaud sut tirer tout le parti possible du cadre qui lui était offert et unir les figures, les costumes et l'architecture d'une manière parfaite. Est-il besoin de dire que dans cette composition, comme dans toutes les autres, il s'est livré à des recherches nombreuses et a eu recours à une documentation nourrie pour reconstituer une page capitale de la vie de Charlemagne qui a été, à la fois, le protecteur des lettres et de la religion. Il suffit de jeter un simple coup d'œil pour comprendre immédiatement l'étendue de l'érudition et de la science picturale qu'il a fallu déployer pour lui donner l'ampleur que comporte un sujet aussi vaste.

Il serait difficile de restituer au visage de Charlemagne des traits plus authentiquement historiques, ni de fondre dans une même nuance morale tous les sentiments qui particularisent sa figure si multiple, malgré son unité intellectuelle. Que fut, en somme, le fils aîné de Pépin le Bref? Un monarque, un législateur, un guerrier, un instituteur. Qui de nous ne le comprendrait pas en le regardant, assis sur son trône recouvert d'un dais et décoré de l'aigle, le front orné d'une couronne, le corps enveloppé d'un ample manteau, la main droite ramenée vers le sommet de la poitrine, la main gauche retenant un livre appuyé sur ses genoux? Ses longs cheveux retombent en spirales sur ses épaules et encadrent son visage qui se termine par une longue barbe. Fixons-le plus attentivement encore pendant qu'il scrute du regard le moine Alcuin qui, debout, devant les deux marches du trône, donne lecture des statuts, et nous aurons bien vite deviné, sans qu'il soit besoin de recourir aux subtilités d'une analyse quintessenciée, que nous sommes en présence d'une âme à la fois diverse et une. Voyez comme il est empereur dans la souveraine majesté de sa pose, mais admirez aussi le front et le regard où l'intelligence brille, et vous comprendrez plus aisément encore combien son esprit est tourmenté par le désir de répandre partout les lumières du savoir et de la religion, lumières qui éclaireront son peuple et permettront au clergé franc de poursuivre son apostolat avec une victorieuse autorité. Et le conquérant? N'est-il pas expliqué par l'énergie des traits et l'accent mâle du regard?

La figure de l'impératrice Hildegarde, située à sa droite, occupe une place moins importante, mais elle est empreinte

d'une beauté et d'une mansuétude parfaitement visibles. Le moine Alcuin joue, après lui, le rôle le plus sérieux. Grand, recouvert d'une tunique noire, il lit au milieu du silence; il paraît inconscient de la pompe qui se déroule autour de lui, tout entier à sa lecture. Son visage, que prolonge une barbe pointue, est grave et soucieux; la blancheur de sa nuque cerclée d'une couronne de cheveux noirs, se détache sur un pilier où s'appuie la retombée de l'arc carlovingien. Autour de l'empereur sont groupés ses trois filles et ses deux fils, ces derniers ayant le panache et les cheveux flottants; l'un d'eux, l'aîné, la moustache divisée et recourbée en pointe à la manière des Francs. En face du moine, se trouve un pair prenant des notes, à côté de deux seigneurs. Son manteau est fourré d'hermine. A droite et au premier rang des spectateurs massés sous les arcs qui se développent en tous sens et produisent un effet perspectif merveilleux, on aperçoit Turpin, archevêque de Reims, Leydrade, archevêque de Lyon, et Théodulf, évêque d'Orléans, collaborateurs dévoués de l'empereur dans la restauration des études, œuvre la plus efficace de son règne.

Telle est cette composition qui a permis à l'artiste de faire montre, dans des conditions difficiles, d'une très grande habileté en donnant à chaque plan la place qui lui sied, en faisant se détacher les personnages les uns des autres et, malgré l'exiguïté du cadre, en rendant l'air respirable et la perspective linéaire aussi saisissante que possible au milieu de cet entassement de personnages, de costumes et de motifs architecturaux.

Le tableau placé en face de Charlemagne et Alcuin met encore en scène un monarque : Louis IX. Les deux principaux faits pacifiques du règne de l'un et de l'autre constituent les deux moyens qui établissent et protègent les relations sociales. Ici, le décor ne revêt aucune solennité, si ce n'est celle qui découle nécessairement d'une bonne action, si simple soit-elle. Les troncs noueux des chênes de Vincennes remplacent les colonnes de l'ère carlovingienne; la voûte sereine du ciel tient lieu de plafond, l'image invisible de Dieu qui plane sur toutes choses, supplée à la représentation matérielle du Christ.

Saint Louis est assis sous le grand arbre séculaire qui épand son ombre bienfaisante et étend ses branches feuillues avec des gestes de bénédiction. Le roi est venu s'accoter là, au sortir de la messe, en compagnie de Marguerite de Provence, sa femme, « reine de la terre et servante de Dieu », ainsi qu'elle aimait à se qualifier elle-même. Elle a un visage qui respire à la fois la sainteté et l'énergie dans son admiration envers son époux dont elle scrute le front comme pour y lire les pensées qui l'assiègent et qui vont se traduire par des paroles ayant la valeur d'une sentence sans appel ni pourvoi. Derrière elle, le sire de Joinville se tient debout et regarde obstinément le groupe des solliciteurs, tandis que le sire de Fontaines, assis à gauche remplit, les fonctions de secrétaire. Ce groupe est composé de cinq personnes dont les quatre principales représentent les âges de la vie. Une veuve à genoux tient son enfant pressé sur son sein; derrière elle, agenouillée aussi, apparaît sa vieille mère, et, à ses côtés, une

jeune fille. Plus loin, s'estompe la figure d'un vieillard, vers le fond, celle d'un archer qui veille et, au dernier plan, s'élançant d'un nuage de verdure, la silhouette osseuse du donjon. Saint Louis, d'un geste noble et simple, souligne la sentence. La veuve éplorée, la main abaissée et tendue, attend avec anxiété, sa fille suppliante est suspendue aux lèvres du roi, la vieille femme cherche à lire sur son visage, toutes ont l'esprit tendu vers lui dans une émouvante unité de pensée.

Magaud a surpris leur mimique avec infiniment d'à propos, prouvant, une fois de plus, que l'on pouvait être analyste sans cesser d'être classique.

En sortant de l'hémicycle, il nous fait assister aux deux manifestations du Beau, du Vrai et du Bien par la parole mise au service de l'éloquence et de la poésie.

C'est saint Bernard, l'homme le plus éloquent de son temps, qui joue le rôle essentiel dans la première de ces deux manifestations de la pensée humaine. Il est représenté prêchant la deuxième croisade à Vézelay. Monté sur une estrade, son corps frissonnant s'enlève au-dessus de la foule dans une superbe envolée. C'est bien l'attitude d'un apôtre. D'un geste tragique, il jette à la face de la multitude l'image du Christ pendant que sa main gauche désigne l'Orient vers lequel il l'exhorte à marcher. On dirait une statue antique soudainement animée par un moteur divin. Tout, chez lui, est élan, spontanéité, conviction. Le ressort de son énergie le transporte, le transfigure. Son œil enflammé interroge l'horizon, sa parole vibrante arrache les hommes à leur pusillanimité ou à leur indécision. Déjà, les mains se lèvent, les lourdes épées

s'agitent, le fluide de son éloquence se communique de proche en proche, et les masses humaines commencent à s'ébranler, enflammées de la même flamme, convaincues de la même conviction. Le roi, tenant son sceptre, participe à cet enthousiasme. Seule, Éléonore de Guyenne semble nourrir de perfides desseins, à côté de ses dames d'honneur, non loin de Geoffroy, évêque de Chartres, qui aide saint Bernard dans son apostolat. Que de détails intéressants et significatifs encadrent et font valoir les personnages principaux! Le templier appuyé sur sa lourde épée, le soldat qui élève la sienne, le franciscain aux yeux si étrangement expressifs, la mère offrant son fils en holocauste, le vieux soldat prêt à sacrifier sa vie, le religieux répondant aux cris : « Des croix! des croix! » en sortant d'un panier l'image du Christ, complètent heureusement ce tableau vibrant qui se déroule sous un ciel tourmenté. Ses contrastes s'harmonisent à merveille avec la scène qui se joue à ses pieds et dont il est peut-être l'inspirateur le plus direct.

La Poésie est, par excellence, la forme séduisante de l'art d'émouvoir; elle a suggéré à Magaud l'idée de faire fraterniser Dante, Virgile et Stace dans une fictive contemporanéité. On pourra trouver curieux que l'auteur de la *Divine Comédie* ait pris place dans le tableau non point à cause de sa qualité de poète qui devait, au contraire, l'y faire entrer; mais en considérant son esprit factieux qui l'incita à embrasser le parti des ennemis de l'Église. Magaud a eu soin d'évoquer sa figure dans une circonstance d'où ces souvenirs sont bannis et qui permet, au contraire, de lui donner une double signification : celle qui résulte naturellement de son symbolisme immatériel,



DANTE

D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE SIROUY

(Galerie historique)

et celle que comporte la généreuse indulgence dont les papes usèrent envers lui en le faisant entrer au Vatican dans le sanctuaire même de l'art chrétien.

La toile est illuminée de clartés surnaturelles baignant les trois poètes dans une atmosphère sereine qui les grandit et les divinise. Dante occupe la partie du centre; il est précédé de Virgile et suivi de Stace. Il gravit un tertre, son long corps enveloppé d'un manteau, sa tête encapuchonnée, son front lauré. Le visage se détache sur la profondeur du ciel avec un relief de médaille, tel que nous le montre l'effigie du palais Pitti, à Florence, sa ville natale. L'abus du rêve n'a pas dévoré ses contours énergiques. Il lève son œil inspiré vers l'au-delà qu'il montre de la main. Avec des regrets dans les yeux, Virgile chante :

Il temporal foco, e l'eterno
Vedut 'hai, figlio; e se'venuto in parte
Ov'io per me piu oltre non discerno
Vedi là il sol...

Stace jette un regard où brille l'espérance vers cet au-delà mystérieux et ne paraît pas s'abandonner au découragement de ces deux confrères.

Ce qui frappe surtout dans ce tableau, c'est la finesse et la profondeur de la lumière, le caractère extra-terrestre des trois poètes et le calme émouvant du site qu'embaument quelques roses et qu'accidente la molle silhouette des montagnes (1).

(1) Ce tableau, exposé au Salon de Paris en 1859, obtint un grand succès. D'ailleurs, chacune des toiles dont se compose la galerie fut successivement envoyée au Salon où, sur la demande expresse de Magaud, qui était un homme scrupuleux à l'excès, elle faisait l'objet de l'examen

Le tableau suivant nous fait pénétrer dans le Nouveau Monde, au moment où Christophe Colomb le découvre. La mer et la flore étrange des tropiques font place aux montagnes et aux roses. Le décor change, mais le lien qui unit chaque tableau n'est pas rompu ; le point de vue peut se modifier dans le domaine physique, mais il est immuable en ce qui touche ses manifestations morales.

L'éloquence et la poésie, c'étaient le triomphe du vrai et l'expression du beau par la parole ; la navigation sera, comme l'architecture, le moyen matériel de propager la civilisation et le culte de Dieu, car Christophe Colomb en découvrant l'Amérique et Michel-Ange en projetant de construire Saint-Pierre de Rome obéirent tous deux au même sentiment d'amour pour la puissance divine. La navigation qui fait l'union des peuples et l'architecture qui abrite la famille sont pour le genre humain deux moyens de pacification universelle sur laquelle est fondée non seulement la charité, mais encore le vrai progrès. La navigation, unie au commerce, sert de communication des peuples entre eux et facilite l'échange des richesses, tandis que l'architecture et la sculpture rassemblent la famille sous le même toit et les citoyens dans les mêmes murs tout en les rapprochant de Dieu au sein du temple qui lui est élevé.

Lorsque Christophe Colomb aborde à San Salvador, le 12 octobre 1492, aux naissantes lueurs de l'aube, son premier mouvement est de s'envelopper dans son drapeau et de se

d'Horace Vernet avant d'être livrée au cercle religieux. Je me hâte de dire que l'opinion de l'éminent arbitre fut toujours des plus flatteuses à l'égard de son confrère marseillais.

prosterner en signe de reconnaissance envers Dieu qui lui a permis de « porter au delà des astres connus son nom et son culte sacré ». Ses compagnons Rodrigo de Escobido et Rodrigo Sanchez de Ségovie imitent son exemple et fléchissent le genou; les deux frères Pinzon, debout, agitent leur drapeau, et les matelots, restés dans les barques ayant emmené les explorateurs, sont, à leur tour, gagnés par la contagion, ainsi que leurs deux compagnons qui, sentinelles avancées, se sont déjà approchés de la forêt vierge à travers laquelle s'agitent des sauvages, à la mine effarée, surpris de voir atterrir des hommes inconnus.

C'est ce spectacle que Magand a tenté de faire revivre sous nos yeux en se conformant aux récits historiques et en donnant au paysage toute sa couleur locale. On remarquera la belle attitude du célèbre navigateur génois, sa chaude et palpitante carnation, la souplesse et la vigueur de son corps, l'expression d'enthousiasme des Pinzon, l'un sondant du regard l'étendue de la terre où s'élance une végétation vivace et bariolée, l'autre participant plus directement à l'émotion qui étreint l'âme de Christophe Colomb, enfin l'extase muette de Rodrigo de Escobido et de Sanchez de Ségovie confondus, l'un et l'autre, dans un même sentiment d'admiration.

Au fond du tableau, s'estompent, parmi les vapeurs indécises de l'aube, les trois caravelles parties de Palos le 3 août 1492, emportant à leur bord les hardis navigateurs qui devaient découvrir l'Amérique.

La figure de Michel-Ange ne pouvait être mieux à sa place que dans le tableau destiné à exalter la mission de l'architec-

ture et de la sculpture. Le peintre nous le montre sous les traits les plus énergiques, malgré ses soixante-douze ans, au moment où il présente, dans une des salles du Vatican, au pape Paul III son modèle de Saint-Pierre de Rome. Son front vaste semble contenir tout un monde. L'illustre architecte désigne la ville d'une main et, de l'autre, il tient une planche où figurent l'élévation perspective et la coupe transversale du plan de « l'église de l'Église », comme l'a dit Veuillot. Assis dans un fauteuil, le pape examine le projet avec attention, entouré d'un archevêque, d'un évêque, d'un prêtre séculier et d'un religieux. Sa physionomie trahit l'étonnement que lui cause la réalisation d'un plan aussi gigantesque. Mais Michel-Ange parvient, à force de conviction, à faire partager sa foi dans le succès de l'entreprise, si colossale et irréalisable qu'elle puisse paraître.

Magaud a su donner aux six personnages qui forment la composition le caractère convenable à leur condition respective; les sensations qu'ils éprouvent n'ont pas été extériorisées avec moins de psychologie, ni les costumes reproduits, avec un souci moins scrupuleux de la vérité.

On a dit de l'architecture qu'elle est la musique de l'étendue. Cette manière de la définir pourrait servir de transition entre cette toile et le dixième tableau de la galerie consacrée à la musique proprement dite, s'il n'existait un lien plus puissant encore entre toutes les parties qui composent l'œuvre, à la fois diverse et une, à laquelle Magaud a impérissablement attaché son nom.

Ici, il place Palestrina aux genoux du pape Pie IV, succes-

seur de Marcel II qui, désagréablement impressionné par la verve bouffonne que revêtait parfois la musique d'église, avait résolu de bannir toute polyphonie des cérémonies religieuses. Choisi pour défendre la cause de la musique sacrée, Palestrina se mit à l'œuvre et composa ses messes dont la suavité mystique et l'accent pénétrant ont immortalisé son nom. Dès lors, la cause de l'art, sous la forme du plain-chant, devait être gagnée, et si le pape, assis sur son trône, et revêtu de sa mitre imposante comme un dôme, ne laisse pas deviner ses sentiments, il n'en demeure pas moins certain que l'accueil qu'il réserve au compositeur les fait présager, surtout si l'on considère l'attitude bienveillante de saint Charles Borromée qui présente l'artiste à son oncle, celle du camérier placé à la droite du Pontife et l'attention soutenue qu'exprime le visage du cardinal Vitellozzi.

Le coloris y atteint son maximum d'intensité et le dessin y revêt un sens précis. Les moindres détails sont indiqués avec justesse, il n'est pas jusqu'à la basilique de Saint-Pierre de Rome, que l'on aperçoit par une immense arcature, qui ne soit évoquée avec une netteté parfaite, malgré le plan secondaire qu'elle occupe dans cette importante composition aussi savante, aussi mélodieuse qu'une composition de Palestrina lui-même.

La musique, harmonie des sons, image de l'harmonie des choses et des sentiments, consolation de l'homme et louange du créateur, s'unit dans ce concert pictural dont le pinceau de Magaud a été l'archet magistral, à l'agriculture, accord de la terre et de l'homme sous la loi du travail, source de la pros-

périté des nations. Ce sont les jésuites fondant les réductions du Paraguay qui ont servi de thème au tableau que l'on a intitulé : « Paraguay » et dont les mots suivants de Buffon servent d'exergue : « Rien n'a fait plus d'honneur à la religion que d'avoir civilisé ces nations et jeté les fondements d'un empire sans autres armes que celles de la vertu. »

La Vertu est ici personnifiée par le père Cataldino dont le costume de missionnaire jette une note sévère dans le paysage animé de la présence des sauvages rangés autour de lui. Sa main gauche est appuyée sur une bêche, de l'autre, il montre la charrue dont le soc a déjà éventré la terre, car un naturel commence à la pousser dans le futur sillon. D'un côté, une mère présente son enfant au religieux comme pour lui témoigner la reconnaissance qu'inspirent à tous sa bonté et son dévouement; de l'autre, deux Indiens coiffés d'un primitif chapeau à plumes et porteurs d'une lance, l'écoutent avec attention, non loin de deux autres sauvages à demi vêtus, le carquois sur l'épaule, la flèche à la main. Au premier plan, deux enfants nus passent un rameau entre les dents d'un mouton; l'un s'est accroupi sur une chèvre. A gauche, un Indien recouvert d'une peau, ayant une corne en sautoir, est assis sur le sol, attentif aux leçons du missionnaire, et, dans le fond, au pied d'une montagne, apparaît l'église de la Réduction naissante précédée d'une croix dont les bras semblent vouloir la protéger contre les atteintes de la barbarie. Sous les palmiers, un groupe se détache composé du père Maceta, une harpe à la main, d'un religieux portant une croix et de quelques sauvages.

La nudité des torses et des extrémités inférieurs du corps a permis de faire mouvoir les ressorts de la musculature et de donner à l'épiderme sa couleur mordorée où le soleil a posé son ardente caresse. Il y a des attitudes rigoureusement observées, des mouvements de buste et des nodosités qui expliquent la charpente osseuse et disent combien Magaud était familier avec l'anatomie, notamment avec la science myologique. Cette toile apporte à l'ensemble de la galerie une note chaude et puissante qui prouve, au surplus, que l'artiste savait conformer les inépuisables ressources de son art à l'ordonnance et à la nature des sujets, soumis à son interprétation.

Le bien-être matériel des peuples et leur indépendance ne peuvent être maintenus que par le génie militaire et le courage civil dont l'action est non moins nécessaire à l'épanouissement des lettres et des arts.

Une scène guerrière devait, dès lors, trouver place dans la galerie. Mais il fallait que la religion intervînt, soit comme inspiratrice du succès, soit comme consolatrice après la défaite. Magaud a choisi un épisode, le grand Condé après la bataille de Rocroy, qui lui a fourni la possibilité de la faire apparaître dans ce double rôle. On ne pouvait être plus heureux en montrant le jeune prince, après le combat livré contre les Wallons, les Italiens et les Espagnols, à l'instant où il fléchit le genou devant le Dieu des armées, sur le champ de bataille encore fumant, encore couvert de glorieuses victimes, non loin du maréchal de l'Hôpital, blessé au bras d'un coup de mousquet et des maréchaux de Gassion et de la Ferté, ses héroïques compagnons d'armes. Derrière, le maréchal de l'Hôpital, un

soldat dont les traits rappellent ceux de Magaud, tient un drapeau et considère avec respect le blessé qui a pu, lui aussi, mettre le genou à terre, après avoir posé la main gauche sur son épée victorieuse, malgré son bras en écharpe. Devant, on voit un mort couché sur un obus, à côté d'un clairon, puis un mourant qu'un religieux soutient et console.

Cette belle page se distingue par un coloris brillant, une intelligente distribution de la lumière, une juste dégradation des plans et une admirable perspective, cette raison universelle du dessin, comme la qualifiait Léonard de Vinci, sans compter les qualités qui relèvent de l'érudition : l'authenticité des costumes et des armes de toutes sortes.

Après le fléau de la guerre, le fléau de la peste qui ravagea Marseille en 1720; après le courage militaire, l'héroïsme civil.

C'est un épisode des plus dramatiques et des plus féconds en enseignements, car, au milieu de la désolation et du deuil, tous ceux qui, par leurs fonctions, étaient appelés à jouer un rôle, accomplirent leur devoir avec une touchante abnégation et un courage dont il serait difficile de trouver des exemples plus concluants dans les annales de l'histoire de Marseille.

Le peintre a choisi la séance au cours de laquelle on délibère sur les mesures à prendre pour débarrasser le plateau de la Tourette des mille deux cents pestiférés qui y sont entassés. Debout, le chevalier Rose domine la composition. Il fait l'historique de la situation et montre du doigt Mgr de Belzunce assistant les victimes, excitant le courage des citoyens, groupe

qui se détache sur un fond formé par la citadelle Saint-Nicolas, le fort Saint-Jean, l'abbaye de Saint-Victor, Notre-Dame de la Garde que l'on aperçoit par la fenêtre ouverte. Devant le commissaire du quartier de Rive-Neuve, se trouve l'échevin Estelle, revêtu de sa robe écarlate. Il a cessé d'écrire pour écouter l'effrayant récit ; son visage accuse la perplexité mêlée à la stupeur. Que faire en présence d'un pareil désastre? Comment résoudre le problème? Envoyer les galériens pour remplir le rôle de fossoyeurs, dans ce cimetière dont le spectacle déconcerte les sens les plus éprouvés, c'est déchaîner une révolte, car ils auront conscience du danger qui les attend. Le perspicace chevalier se chargea de le solutionner en proposant de mettre des caveaux sous les places occupées par les cadavres et de provoquer ensuite un effondrement qui sera aussitôt suivi d'un enfouissement général.

Mais cette combinaison n'a pas encore germée dans l'esprit du chevalier Rose. C'est l'heure de l'angoisse muette que Magaud a voulu peindre. De Troy a reproduit l'acte qui suit la délibération des échevins; Michel Serre, dans deux toiles fort maltraitées par le temps, a dramatisé le tableau en nous montrant le cours et le quai du port jonchés de cadavres, au milieu de scènes déchirantes, dans un cadre architectural des plus fidèles. Magaud, lui, a fait une œuvre qui ne ressemble, en aucune façon, à celles de ses devanciers.

C'est l'état d'âme du chevalier Rose et des magistrats municipaux qu'il a entendu faire monter sur le visage en arrachant une parcelle de leur « moi », à un moment décisif de leur vie publique, au sein même de l'hôtel de ville. Ils sont autant de

portraits, autant de documents précieux, car le peintre ne s'est pas seulement attaché à reproduire l'image physique d'après des estampes de l'époque, il s'est efforcé aussi de joindre à l'expression accidentelle le caractère permanent de la physionomie.

A côté d'Estelle, on voit Dieudé, le regard perdu dans le vide, le front méditatif; Audimar tourne le dos au spectateur; Moustier est assis à droite, les mains appuyées sur la table; Langeron, commandant de Marseille, s'abîme lui aussi, dans un monde de perplexités. A l'arrière-plan et à gauche, trois figures se dessinent dans l'ombre : ce sont celles de Michel Serre, dont le nom est gravé sur le monument élevé en l'honneur des citoyens qui se dévouèrent durant la peste; il parle avec animation au P. Milley, qui mourut victime de son courage avec vingt-trois de ses compagnons, et à un capucin que le peintre a fait entrer ici pour rappeler la part importante prise par les religieux de l'ordre dans l'œuvre de charité, d'abnégation et de courage dont Marseille fut témoin au mois de septembre de l'année 1720.

Le musée du Cercle religieux — car c'est un véritable musée — nous offre encore deux tableaux consacrés l'un à l'histoire, l'autre aux sciences physiques; ils occupent la dernière place dans le classement méthodique des œuvres qui le composent, parce que l'histoire et la science n'ont pas tout dit, l'histoire qui enregistre, au jour le jour, les événements de la vie des peuples, la science qui, malgré des prédictions pessimistes, apporte, au moyen de nouvelles découvertes, les améliorations réclamées par la sociologie.

Volta représente les sciences physiques, l'étude des phénomènes de la nature et, en même temps, il est l'exemple le plus significatif du savant reportant l'honneur des découvertes vers Dieu qui habite la lumière inaccessible et qui peut seul expliquer les mystères des grandes causes dont l'homme ne connaît que les effets.

Nous sommes à Côme, par une belle journée d'avril de l'année 1819, chez Volta, dans son atelier encombré de cornues, d'alambics et d'autres instruments de physique. Pour relever le prosaïsme de cet intérieur sévère, Magaud l'a décoré dans le goût de la Renaissance; les chapiteaux supportent des statuettes, les murs s'éclairent de vitraux d'où filtre une lumière printanière, et se tendent de tapisseries. Mais la poésie est surtout représentée par les personnages qui entourent le physicien italien, tous poètes et, pourtant, tous désireux d'assister à l'explication scientifique de Volta. C'est la poésie et la science, l'imagination et l'analyse, fraternisant dans une touchante harmonie! Voici lord Byron, avec son aristocratique redingote, Manzoni, l'auteur des « Fiancés », Monti et Foscolo, rangés autour du physicien qui a la main gauche levée vers Dieu, la main droite posée sur la pile, près de la machine électrique. Il est enveloppé d'une robe qu'enserre une cordelière. Son visage reflète le calme de son âme et la profondeur de son esprit; ses manières sont simples dans leur grandeur. Il termine sa démonstration. Le moment est solennel. On n'entend que le flux de la vie circulant dans le fil et que les pulsations du cœur des poètes. Le vieux Monti, assis devant la pile, le bâton entre les genoux, approche son doigt du fil mysté-

rieux dont il voudrait surprendre le secret et qui fait communiquer son âme avec celle de ses confrères en attendant de relier entre eux tous les membres de la grande famille humaine. Son œil scrute l'inconnu, son front s'illumine de pensées nouvelles, le voile de l'avenir semble se déchirer devant lui. Son allure est une véritable création de Magaud. De toutes les attitudes qu'il a saisies et fixées sur la toile, il n'en est peut-être pas de plus naturelle, de plus évocatrice que celle du vieux poète italien en face de la pile de Volta.

Bossuet instruisant le dauphin est un sujet qui, à tous les points de vues, devait prendre place dans la série, car nul mieux que lui n'était susceptible de nous rappeler l'histoire, la philosophie et l'influence qu'exerce la religion sur la destinée des trônes. Le peintre a choisi le moment le plus pompeux de la séance. Assis dans un large fauteuil, accoudé sur une table où se trouvent un encrier et des livres, le visage empreint de majesté et de mansuétude, il s'adresse au jeune prince qui, debout devant lui, la main appuyée sur le globe terrestre, écoute ces paroles : « Pendant que vous verrez les empires tomber presque d'eux-mêmes et que vous verrez la religion se soutenir par sa propre force, vous comprendrez aisément qu'elle est la solide grandeur et où un homme sensé doit mettre son espérance ». On croit voir s'agiter les lèvres de Bossuet, ces lèvres, d'où ne tombaient que des paroles de sagesse et de vérité, et assister à l'effet que produit sur l'âme du dauphin la philosophique prophétie de « l'aigle de Meaux » dont les propres enseignements semblaient se confondre avec ceux de l'histoire elle-même.

Pour solenniser cette séance, Magaud a fait apparaître, dans le fond la figure de Louis XIV, à côté d'un page qui soulève discrètement la tenture. Le roi est venu surprendre son fils et son illustre précepteur qui ne s'aperçoivent, ni l'un ni l'autre, de la royale indiscrétion, tant ils sont pénétrés de l'importance de leurs devoirs respectifs.

L'artiste a placé la composition dans un cadre qui rappelle la magnificence en honneur sous Louis XIV et donné une libre carrière à ses brillantes qualités de décorateur. La somptuosité de l'ornementation répond à la vivacité des couleurs, à la richesse des tons où le rouge domine par la franchise de son éclat.

Magaud a apposé sa signature sur un livre. Pouvait-elle être mieux à sa place que dans un ouvrage du génial orateur (1), c'est-à-dire un monument élevé à l'immortalité ?

Tels sont, très imparfaitement expliqués sans doute, les tableaux qui composent la galerie historique du Cercle religieux de Marseille. Il eût fallu la noble prose de Chateaubriand ou la lyre de Lamartine pour commenter avec l'éloquence qu'elles méritent les strophes de ce magnifique poème de couleurs et de pensées que Magaud a écrites d'un pinceau inspiré et savant. Je voudrais que ce poème fût impérissable et que ceux qui en ont la garde veillassent jalousement sur lui, afin qu'il pût braver les injures du temps et l'affront des hommes. Je ne crois pas être injuste envers la mémoire des peintres

(1) Magaud s'est inspiré, pour reproduire fidèlement les traits de Bossuet, du tableau de Hyacinthe Rigaud, que l'on conserve à Versailles.

locaux en affirmant que nul d'entre eux n'a élevé un monument aussi solide, ni plus digne d'être conservé, que celui de l'éminent artiste marseillais dont la postérité saura proclamer la gloire et marquer le rang dans l'histoire de l'Art français.

VI

LES PORTRAITS

Il n'est pas besoin de dire que ce travail colossal (1) attira sur l'artiste et sur l'homme la curiosité publique. Le moment est donc bien choisi pour le peindre au physique, d'autant plus qu'il a eu soin, au cours de cette période, de nous laisser son effigie exécutée par lui-même. C'est, en effet, en 1865 qu'il l'exposa au Salon du Havre; il a alors quarante-huit ans, il est dans toute la force de l'âge, dans toute la plénitude de ses moyens. Il vient de terminer son œuvre principale, celle qui lui assurera les faveurs de la postérité.

Il s'est placé presque de face, assis devant une table où gît un porte-crayon, feuilletant l'album dans lequel les sujets du Cercle religieux sont reproduits par Sirouy. Mais sa prunelle pétillante sous les feux d'une lampe, malgré la satisfaction qu'elle reflète, ne se fixe plus sur l'album dont la main de l'artiste tourne machinalement les pages lumineuses. A cette joie du triomphe se mêle déjà le souci des travaux présents et

(1) Il n'est pas inutile d'indiquer, en passant, que le Musée de Marseille possède la suite complète des dessins à la sanguine, d'après lesquels Magaud a peint son immortelle galerie.

futurs, ceux de la Préfecture et de la Bourse, qui appelleront aussi sur lui l'attention publique. L'arc ombreux des sourcils et le bistre des yeux forment une opposition avec la clarté du regard et en soulignent l'étrangeté. Son front se noie dans une ombre diaphane ; il est modelé avec vigueur et souplesse. On sent derrière ce rempart charnel le travail de la pensée, car il vit et palpite. La musique du clair obscur s'est un peu apaisée sur cette muraille résistante que le tourment des recherches assiège, tandis qu'elle éclate comme une fanfare sur la joue droite, sur le nez busqué aux ailes frémissantes, sur le menton et le cou. La bouche fermée par le travail de la réflexion est ornée de deux lèvres épaisses qu'ombrage une moustache légèrement broussailleuse retombant sur les commissures. Les lignes du visage s'accusent avec fermeté et s'harmonisent avec une chevelure abondante, presque romantique, se déroulant en spirales indécises jusque sur les oreilles. Nulle recherche dans la mise, mais aussi aucune négligence rappelant un accoutrement de bohème, une tenue dépourvue de ce respect que l'on doit aux autres et à soi-même. La tête a je ne sais quel parfum d'exotisme qui en pimente l'énergie ; elle émerge d'un col blanc rabattu, lequel emprisonne une cravate simplement nouée, tandis que le buste est moulé dans un veston qui se détache sur le fond de la toile. On devine que le modèle savait s'abstraire de toute idée mondaine et que le souci de sa personne, au point de vue physique, n'entrait pas en ligne de compte dans ses préoccupations quotidiennes. Sous l'épiderme chaud et rude, derrière les reflets d'une sévérité de bon aloi, par delà les profondeurs d'une conscience probe, se cachent



MAGAUD
PEINT PAR LUI-MÊME

A Magaud

une âme ardente, un cœur généreux et ennemi des manifestations tapageuses, ne recherchant que la satisfaction du devoir accompli, comme nous aurons l'occasion de le constater quand nous étudierons l'homme au point de vue moral.

Quoique personnel et accidentel, ce portrait, éclairé par la crudité d'une lumière qui en contrôle le caractère, revet également une expression permanente, résumant les joies artistiques du passé, l'état physique de l'heure présente et les perplexités que font naître chez les esprits sérieux les incertitudes de l'avenir. Pour ma part, je sais un gré infini à l'artiste d'avoir ainsi prolongé sa vie en saisissant son image au cours de son envol vers l'éternité. Il a été, en quelque sorte, son propre biographe, et pour quiconque a pu apprécier sa probité esthétique, nul doute qu'il ne se soit raconté avec toute l'exactitude d'un historiographe scrupuleux. Il a ainsi satisfait le désir de ceux qui l'ont connu et comblé les vœux de ceux qui n'eurent pas cet honneur.

Son effigie est bien celle d'un artiste inspiré que féconde l'étude et qui a choisi l'heure la plus favorable, celle qui lui permet de recourir à des effets difficiles de lumière et de se mettre à nu. C'est le soir, en effet, qu'après un travail ininterrompu, le penseur se reposait des fatigues du peintre en demandant aux recherches historiques le complément nécessaire à ses travaux picturaux, paraissant réparer ses forces par le travail même. C'est là, dans l'intimité, que viendront le surprendre ses disciples favoris et puiser au contact du maître, toujours obsédé par un fier idéal, l'exemple salutaire et réconfortant, la contagion du travail, de l'opiniâtreté

et de la foi, vertus qu'il transmettra à la génération qui, à l'heure actuelle, tient haut et ferme le drapeau de l'art marseillais.

Les portraits furent la monnaie courante de son art ; il les a semés, de loin en loin, sur sa route brillante, sans s'y attarder outre mesure. C'est surtout au début de sa carrière, qu'il s'est exercé dans ce genre tantôt d'après nature, tantôt en s'inspirant de la fantaisie.

« J'ai fait quelques portraits, écrivait-il à son père, le 15 mars 1842, qui fort heureusement m'ont beaucoup servi, bien que les tableaux de cette catégorie deviennent toujours coûteux à cause de la toile et surtout des modèles et de la bordure. »

Il dut l'abandonner, en partie du moins, lorsque, parvenu à la renommée, il eut son temps absorbé par les vastes compositions décoratives et les préoccupations de son apostolat de chef d'École. Néanmoins, dans le domaine de la portraiture, il est indispensable de ne point passer sous silence quelques morceaux qui se distinguent autant par la ressemblance que par l'enveloppe, sans oublier l'exactitude rigoureuse des accessoires entrant dans la composition de quelques-uns d'entre eux. De ce nombre sont les effigies de M. J.-A. Armand et de Mlle Eugénie Armand, léguées par cette dernière au Musée de Marseille. L'artiste a peint Mlle Armand, dans une gamme simple, comme il convenait à l'austérité du modèle, la tête ornée d'une couronne de myosotis et de roses, ayant à la main un livre d'heures, assise devant une table où s'estompe l'image de la Vierge. M. Armand, dont l'anguleux visage d'ascète

n'est pas sans affinité avec celui de sa sœur, est assis devant sa table de travail, il tient un papier enroulé qui laisse voir l'« en-tête » de la Chambre de commerce de Marseille dont il était le président à cette époque.

Magaud a encore exécuté d'autres portraits qu'il importe de signaler, car ils se distinguent par de belles qualités de facture et de style. Ce sont ceux de M. et Mme Camille Allard, M. et Mme Gustave Allard, Mlle Agelasto, MM. Bellanger, Bertin, Bernard, abbé Bérenger, M. et Mme Bouvier, MM. Bruat Brun, Brunswick, Mlle Carnéro, MM. Caire, L.-H. Caune (en chasseur), MM. de C... et fils, Codde, Cohen, Mlle Dervieux, M. le marquis et Mme la marquise Dedons de Pierrefeu, MM. Durbec, Danton, Ecornel, Mmes Emeric et F. Fournier, M. et Mme Gounelle, MM. Gros, Huteau, Julliany, Jaubert, Jollivet, représentant du peuple, Long, duc de Mortemart, M. Mortier, Mme Plagniol, MM. Peyrellade, Peloux, Raband, docteur Rampal, M. et Mme Richard, M. et Mme de Roux, commandant Roux, M. et Mme Saint-Laurent, M. Sallandrouze, famille Tamisier, Mme Vasse, MM. Vaccaro, Wuillaume, etc., sans oublier ceux de Mme et de M. de Léséleuc, un honorable assureur du Havre dont je salue ici la mémoire, parce qu'il fut un ami sincère de Magaud et qu'il sut, au milieu de ses multiples occupations d'homme d'affaires, aimer les arts et encourager les artistes.

La collection de Mme Dufour contient deux portraits d'enfant absolument remarquables. L'un d'eux s'enlève dans une note rose et blonde ; il rappelle la distinction d'un Lawrence, la psychologie d'un Ricard et la pureté linéaire d'un Magaud.

C'est un petit chef-d'œuvre de finesse et de grâce qui place l'auteur à un rang très distingué parmi les peintres de portraits.

Dans le domaine de la fantaisie, il y a lieu de mentionner *Modestie,* une adorable jeune fille entourée de violettes, *Tête d'étude,* qui figura avec honneur à l'Exposition d'Art provençal, *Fernanda* (musée de Troyes) ; *Jenny l'ouvrière, Chasseresse, une Jeune mère, Fille d'Ève,* etc.

Magaud a laissé quelques portraits à Lyon, Dijon, Rouen, Périgueux, Bône, etc. Dans cette dernière ville, la famille Danton lui commanda une grande toile composée de portraits de famille et commémorant la mort d'un fils, œuvre qui mit à contribution la sagacité de l'artiste, car il ne s'agissait de rien moins que d'évoquer une scène d'un réalisme saisissant. Il a également peint un portrait de mort couché pour MM. James et Deville.

A Rome, il éprouva la satisfaction d'interpréter la grande figure de Pie IX d'après nature (1) : apparition immaculée jetée sur un fond de tapisserie fleurie et à rinceaux de feuillages.

Au lieu d'une image périssable, d'une effigie personnelle, l'artiste a fait un portrait d'un caractère universel et d'une ressemblance étonnante. N'y voyons pas seulement un homme, mais une époque, un apostolat tout entier qui se devine, que l'on lit même sur cette figure où la vieillesse a éteint la vivacité du regard, l'énergie des traits et la vigueur de la carnation.

(1) Ce tableau figure aujourd'hui au Musée de Marseille.

Deux ans avant sa mort, l'auguste prélat ne parvenait à s'animer qu'au moment où il donnait sa bénédiction. C'est à cette date et à cet instant précis que l'artiste l'a saisi et l'a placé devant son trône. Le pouce et les deux premiers doigts, symboles de la Trinité, sont ouverts, tandis que l'annulaire et le petit doigt restent fermés. La main gauche pend sur le nœud de la ceinture. Il y a infiniment de souplesse dans le geste qui bénit et un naturel parfait dans la pose mal assurée de l'auguste vieillard dont le front toujours proéminent abrite des yeux aux lueurs crépusculaires.

C'est une pure symphonie en blanc majeur. La calotte, les cheveux, le visage aux rides molles, le camail, la soutane et les boutons qui la ponctuent, la ceinture sur laquelle se détache la croix pectorale, toute sa Sainteté est immaculée. Devant cette expression lentement formée par l'accumulation des années de luttes morales, nous nous plaisons à songer au pontife débonnaire dont les rues de Rome connurent la popularité ; nous évoquons les faits mémorables qui marquèrent son règne : la définition de l'infaillibilité papale, la dépouille des États du Saint-Siège, et, par-dessus tout, la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception dont Magand s'est inspiré pour exécuter, en 1871, les peintures murales de *Notre-Dame Immaculée de Sainte-Espérance* (Toursainte).

Ce beau morceau, exposé au Salon de Paris en 1876, valut la croix de Saint-Grégoire le Grand à son auteur dont les échos de la Renommée avaient porté le nom jusqu'au Vatican.

Enfin, il faut signaler pour mémoire le portait de Mgr de

Foresta, à l'église d'Apt, deux portraits de présidents décédés de la Caisse d'épargne de Marseille, ceux du cardinal de Bernis, du maréchal et du duc de Villars, protecteurs de l'Académie de Marseille dont Magaud fut élu membre le 19 avril 1866 et nommé directeur en l'année 1886.

VII

LA CHAMBRE DE COMMERCE DE MARSEILLE

La Chambre de commerce de Marseille est la plus ancienne de France. Sa fondation remonte à l'année 1599 et son rôle, dans l'histoire locale, a été considérable, tant au point de vue de son action sur les destinées du commerce marseillais, notamment dans ses rapports avec le Levant et les États barbaresques, qu'à celui de l'influence qu'il exerça sur la prospérité commerciale de la France.

A peine Magaud eut-il terminé les peintures murales de la préfecture qu'il entreprit la décoration de la salle d'apparat de la Bourse, travail qui lui avait été commandé en 1866, mais que des circonstances indépendantes de la volonté de l'artiste ne permirent pas de commencer avant 1873. Magaud eut conscience de l'importance de l'œuvre; il la voulut digne de la splendeur du passé de la Chambre de commerce, et, pour atteindre son but, il n'y eut pas de document qu'il ne consultât ni de personnage à qui il ne s'adressât, dût-il s'imposer les plus grands sacrifices. Lorsque l'on songe que la frise qui ceint la salle n'a pas moins de cinquante mètres et

que le plafond mesure neuf mètres, sans compter les deux immenses médaillons dont il est flanqué, on a une idée du travail matériel auquel il lui a fallu se livrer, mais on a une opinion très imparfaite de l'effort intellectuel tenté si l'on ne détaille pas la longue théorie de personnages et de faits se déroulant avec une imperturbable sérénité sur les murs de cette salle dans laquelle j'ai été saisi d'un profond sentiment de respect et d'admiration.

L'œuvre de Magaud parle autant aux yeux qu'à l'esprit, et elle parle un langage instructif où la véracité du document le dispute à l'éclat de l'imagination; l'artiste l'a peinte avec une palette de mots tantôt sonores et tantôt apaisés, toujours vrais, toujours traducteurs d'une pensée ou d'un acte, toujours sincères dans leur expression concrète.

Le plafond représente *l'Apothéose des grands hommes de la Provence*. S'estompant dans un clair-obscur indécis et mystérieux, la perspective correspond au recul du temps; les personnages sont indiqués non d'après leur importance propre, mais suivant l'ordre chronologique, en tenant compte de l'époque à laquelle ils ont appartenu. Sur les hauteurs de l'histoire et du temps où l'artiste les a placés, ils prennent avec une empreinte effacée une figure impersonnelle dans ce pêle-mêle grandiose et plein de mouvement. En dépit de la vérité de leur image corporelle, ils deviennent des personnifications; ils incarnent la science, l'art, le commerce, l'industrie, le génie de la guerre, et s'ils se pressent les uns contre les autres, c'est que les siècles, sous le pinceau d'un artiste et devant l'admiration publique, se correspondent et se confon-



APOTHÉOSE DES GRANDS HOMMES DE LA PROVENCE

(Plafond de la salle d'apparat de la Chambre de Commerce de Marseille)

dent, les grands hommes étant les contemporains de toutes les époques.

L'Apothéose des grands hommes de la Provence aux contours cernés, aux ombres vigoureuses, est une des plus vastes compositions de Magaud. Assise à gauche, sur un trône, la Provence ne ment pas à ses origines grecques avec son ample chlamyde, son profil de camée antique, sa couronne d'olivier et d'épis. Elle tient le trident auquel s'enroule le caducée, emblème du commerce, tandis qu'à ses pieds un enfant laisse échapper d'une corne d'abondance les produits de la terre. Devant elle, une femme, poussant une charrue et un enfant accroché à une ancre, représentent l'agriculture et la marine, à côté de trois figures féminines symbolisant les Sciences, les Lettres et les Arts. Auprès d'elle, son génie, évoqué sous la forme d'une Renommée aux ailes frémissantes, à la tête étoilée, tient un flambeau d'une main et montre, de l'autre, dans la gloire, les plus illustres enfants de la Provence. En commençant par la gauche, nous apercevons Denis Fauchier, le bénédictin historien, et Raimond Gaufredi, général des franciscains, placés l'un devant l'autre, les yeux baissés et paraissant se chuchoter de mystérieuses paroles; les poètes Élyas et Pétrone, qui se laissent bercer aux accords d'une lyre tenue par la Muse; Marseille d'Altovitis et Laure de Noves, les yeux levés vers le ciel, un livre sur les genoux; le prophète Michel Nostradamus; un peu plus bas, un groupe composé de Pythéas, d'Euthymènes, d'Honoré d'Urfé, Cassini, l'abbé Barthélemy; puis Pierre d'Hozier et Bouche, Pierre Puget sculptant le Milon, Antoine Duparc et sa fille

Françoise qu'il tient dans ses bras; en suivant vers l'extrême droite, Sébastien Bourdon, Joseph et Carle Vernet, Baléchon et Barras, les Parrocel, Carle et J.-B. Van Loo, Guillaume et Claude; en continuant vers la gauche, Lesporius, moine de Saint-Victor, le roi René, Philippe de Cabassol, cardinal, Jean de Matha, fondateur d'ordres, Mgr de Belzunce, Mascaron; au bas, Dieudé, de Grozon, grand maître de Malte, le brave Crillon, et, immédiatement au-dessous de ce groupe, Sainte-Rossoline de Villeneuve, Hermeline des Baux, abbesse qui fit bâtir l'église des Accoules, et Marguerite de Provence; au-dessus du groupe, André Campa, auteur du *Carnaval de Venise*, Michel Gantès, musicien, et Pons de Caduel, troubadour; en se dirigeant vers la gauche, Decormis, de Foresta, jurisconsulte, Massillon, Mirabeau, Henri de Vento, chef d'escadre, Constantin le Jeune, Agricola, consul, Cruias Démosthènes, Adam de Crappone, Tournefort, deux médecins et divers hommes célèbres; plus loin, des évêques et des martyrs noyés dans les brumes lointaines de l'anonymat; au fond, se détachant sur le ciel, le temple de la Gloire, au bas duquel sont assemblées les Muses que préside Apollon.

A la partie supérieure du tableau, Minerve, armée d'une pique, s'élance de l'empyrée, pareille à une figure de la fresque d'Orcagna et, aidée de Mercure et d'Hercule, terrasse tous les mauvais génies, tels que la Discorde, l'Hypocrisie, l'Avarice, ainsi que toutes les passions qui déshonorent le genre humain. Enfin, au sommet, planent deux Renommées, aériennes et gracieuses, malgré leur attitude mouvementée; elles apportent aux génies bienfaisants des couronnes et des



LE COMMERCE
(Médaillon de la salle d'apparat de la Chambre
de Commerce de Marseille)



L'INDUSTRIE
(Médaillon de la salle d'apparat de la Chambre de Commerce de Marseille)

palmes, unissant, pour ainsi parler, l'éternité à la vie terrestre, dans une apothéose que le Temps, simulé sous les traits habituels d'un vieillard, à la barbe de fleuve, aux ailes brisées, à la faux impuissante, contemple, au bas du tableau où il est couché, avec une expression de sereine douleur, non loin de l'Immortalité qui, placée derrière la Provence, inscrit sur le marbre le nom de ses élus (1).

A droite et à gauche, s'arrondissent deux médaillons représentant l'Industrie et le Commerce (2). L'Industrie, majestueusement drapée, a le coude posé sur une machine dont les dents de l'engrenage nous disent l'activité dévorante succédant au travail de la réflexion et aux efforts de l'ingéniosité humaine; elle est accotée de deux génies qui étoffent la composition. Le Commerce est également indiqué par une figure de femme coiffée du pétase et tenant à la main le caducée; deux enfants et une corne d'abondance complètent ce médaillon d'une belle ampleur décorative.

La frise déroule son large lacet d'or sur lequel le pinceau de Magaud a fait défiler, comme en un kaléïdoscope magique, une suite de tableaux ayant un intérêt soutenu et représentant les principaux faits de l'histoire commerciale, industrielle et artistique de la ville de Marseille depuis sa fondation jusqu'à nos jours.

Suivons pas à pas l'artiste et écoutons les enseignements qui se dégagent de sa palette. C'est d'abord le débarquement des

(1) Une réduction au sixième exécutée à la sépia se trouve au Musée de Marseille.

(2) Ces deux médaillons furent reproduits sur porcelaine par Mlle Magaud; ils ont pris part à l'exposition de Nimes, en 1881.

Phocéens sur le sol célo-licien. Une trirème vient d'arriver que des marins amarrent, pendant que des femmes débarquent des urnes et des branches d'olivier. On sait, en effet, que ce sont les Grecs qui introduisirent sur le sol provençal la culture de l'olivier et initièrent les peuplades à la décoration artistique des objets usuels qui jusqu'alors n'avaient été revêtus que d'ornements géométriques. L'artiste a donné beaucoup de mouvement à cette petite scène en variant les attitudes des personnages et en leur imprimant une action propre. Protis et Simos sont ensuite reçus et invités par Nannus, chef de la tribu de Segobrygiens, le jour où Gyptis, sa fille, doit choisir un époux. Nous assistons au mariage de Protis vêtu d'une chlamyde, et de Gyptis, enveloppée dans un péplos; elle tend la coupe à son époux, debout auprès de deux chefs grecs et de Nannus, ce dernier heureux d'offrir en dot, à la nouvelle Aristoxène, le rivage du golfe où le vaisseau de Protis a abordé.

Aussitôt après, nous assistons à un sacrifice à Diane. La statue de la déesse éphéséenne se dresse dans le fond; devant elle se trouvent un trépied surmonté d'un brûle-parfums fumant, et, de chaque côté, deux sacrificatrices, l'une agenouillée, l'autre offrant un rameau près d'un enfant qui tient une amphore. Cette offrande terminée, les nouveaux colons labourent, sèment le blé, plantent la vigne et l'olivier, puis jettent les premiers fondements de la ville de Marseille. C'est un tableau plein d'intérêt et de vie. L'un sonde les fondations, l'autre mesure avec une équerre, un troisième pose une architrave sur l'épaule de son robuste compagnon dont le torse

semble craquer sous le poids de la pierre. On dirait une cariatide qui eût été sculptée par Agasias, d'Éphèse. Au loin, se profile le squelette d'une charpente, et, plus près, s'élève déjà, imposante et massive, une tour destinée à protéger la ville naissante. Enfin, pour compléter cette composition, on aperçoit trois pêcheurs de corail; deux d'entre eux pratiquent des fouilles sous-marines pendant que le troisième sort de l'eau, tenant à la main un polypier rouge aux branches torses.

Sur le petit panneau, cinq thèmes sont développés : *les Écoles célèbres*, *la Fabrication du savon*, *l'Alliance de Marseille avec Rome*, *Chantier de construction pour les navires*, *la Récolte de l'olive et du raisin.*

Les écoles de Marseille étaient célèbres dans l'antiquité. On y parlait couramment les langues grecque et latine, concurremment avec le gaulois, ainsi que l'affirme Varron. Elle fut la première ville qui put donner une édition d'Homère, sur laquelle on a calqué toutes les autres éditions. La jeunesse grecque et romaine y venait compléter ses études. Ammonius Guyho, précepteur de Cicéron, était Marseillais.

Le groupe de Magaud est varié. Un sage, assis sur un siège de pierre, fait une démonstration devant un auditoire composé de professeurs et d'élèves, les uns penchés et écrivant, les autres debout et écoutant les leçons du vieux maître dont l'attitude trahit l'inspiration et l'autorité que donne le savoir; des rouleaux de papier sont épars à ses pieds, et une table de marbre qu'il montre du doigt se dresse au dernier plan. L'industrie suit immédiatement la science et paraît se confondre avec elle, tant il est vrai que Marseille doit sa renommée

autant aux œuvres des écrivains qui l'ont chantée qu'aux produits de son industrie et de son commerce qui vont porter au delà des mers les manifestations de son activité. Nous sommes introduits dans une fabrique de savons dont Pline attribue l'invention aux Gaulois. Dans l'antiquité, les mérites intellectuels étaient en faveur au même titre que ceux qui découlent de l'esprit des affaires, et cette faveur, quoique amoindrie aujourd'hui, n'en a pas moins survécu à toutes les tentatives audacieuses du mercantilisme cosmopolite. Si nous voulions une preuve de plus, nous la trouverions dans le choix fait par la Chambre de commerce elle-même qui, en s'adressant à Magaud, a démontré qu'elle observait la plus grande déférence à l'égard de ceux qui ne veulent pas laisser s'éteindre le flambeau de la civilisation et du progrès. Que deviendraient le commerce et l'industrie si l'art, cet agent indispensable de la civilisation, venait à disparaître un jour? Ce serait le retour à la barbarie, à l'enfance du négoce, c'est-à-dire à l'appauvrissement des nations et à leur abaissement moral. Les deux guerriers qui se trouvent auprès des savonneries, ne sont-ils pas des figures qui symbolisent et consacrent cette opinion que l'union de l'art et du commerce, dont l'antinomie est plutôt apparente que réelle, peut engendrer une paix féconde? C'est l'alliance de Marseille et de Rome que Magaud a voulu représenter en campant deux guerriers, aux formes de gladiateurs, abjurant leurs prétentions belliqueuses dans une pacifique poignée de main, et cela doit être, à nos yeux, l'union de l'art avec le commerce, pour le plus grand profit de l'humanité.

Aussi, les deux motifs qui suivent respirent-ils la paix que procure le travail. C'est un charpentier construisant un vaisseau, puis ce sont des femmes cueillant des olives, et, plus loin, un vigneron jetant dans la cuve, au-dessus de laquelle est juchée une femme, des pampres dorés où la sève circule et éclate. Heureux de cette abondance, le pinceau de l'artiste devance l'action du temps et nous en fait toucher du doigt le résultat, car déjà, par le robinet entr'ouvert, s'échappent les flots vermeils du sang de la vigne.

En continuant toujours par le côté sud, le grand panneau nous peint le départ de Pythéas et d'Euthymènes, ainsi que l'échange des monnaies. Cette allégorie a pour but de rappeler l'étendue des relations qui résultèrent du voyage des deux navigateurs marseillais. Aussi, voyons-nous l'Inde apporter les épices; l'Orient, les tapis, les parfums et les fourrures; l'Afrique, l'ambre, l'ivoire et le safran; la Chine, le thé; le Japon, les porcelaines et la poudre d'or; l'Égypte, le papyrus; l'Espagne, les chevaux et le cuir de Cordoue; la Russie, les cuirs; la Perse, les soieries, et, Damas, les armes. Enfin, à la dernière partie du panneau, des trafiquants font échange de monnaies, les examinent et les pèsent.

Dans le départ de Pythéas et d'Euthymènes, Magaud a su varier les attitudes et les objets, sans oublier de conformer les costumes aux mœurs des pays qu'il a matérialisés au moyen de figures. Il y a un coursier qui rappelle tel des chevaux qui processionnent le long de la frise du Parthénon et maint costume d'une fidélité irréprochable.

Lorsque nous avons franchi le groupe du centre : *le Tra-*

vail guidé par la Science et la Prudence, nous reprenons la frise qui nous met maintenant en présence de Lazare, de Marie-Magdeleine et de Marthe. C'est l'établissement du christianisme dans les Gaules, en l'an 70. L'artiste a fait revivre le patron de Marseille prêchant l'Évangile et suivi de ses deux sœurs, au milieu d'une foule recueillie. Il a un geste inspiré qui rappelle celui des apôtres du Cercle religieux. Nous suivons l'ordre chronologique et nous arrivons à deux faits matériels : l'introduction des vers à soie en France, au sixième siècle, où des femmes dépouillent un écheveau, et l'établissement des tanneries, des fabriques de sucre et de tapis. Un arabe tient un pain de sucre et des ouvriers corroyeurs se livrent au polissage de la matière brute.

Voici le départ des premiers croisés en 1099 et les fabriques d'armes à Marseille. L'image du Christ se mêle à la silhouette des armes et des bannières; des baisers d'adieu s'échangent. Le fanatisme éclate sur le visage d'un guerrier qui fait des appels désespérés, tandis que des ouvriers forgent des armes et que d'autres les emportent en faisceaux.

A la reprise du petit panneau (côté ouest), nous pénétrons dans une verrerie provençale. Nous y voyons le roi René d'Anjou, mêlé à la foule des artisans qu'il encourage de ses conseils et de sa sympathique bonhomie; il veut se rendre compte de la fabrication, et le voici examinant, à la lumière du jour, une plaque de verre, pendant que le contremaître, attentif à cette opération, s'apprête, une plume à la main, à recueillir les observations suggérées au roi par la pièce qu'il

examine. Plus loin, c'est un atelier de potier, où des ouvriers sont en train de décorer des aiguières.

Au milieu de ce panneau, le tribunal siège. C'est la première assemblée des juges consulaires, en d'autres termes, la constitution du Tribunal de commerce de Marseille, dont M. Léon Magnan a recherché les origines et décrit l'existence avec beaucoup de sagacité. Pour terminer cette partie de la frise, Magaud a retracé la découverte de l'Amérique, personnifiée par Christophe Colomb et un naturel du Nouveau Monde; il a esquissé ensuite l'atelier du premier imprimeur de Marseille, celui de Pierre Mascaron, qu'il portraicture d'ailleurs. Nous sommes en l'an 1595, et nous assistons à l'impression du premier livre édité à Marseille : *les OEuvres poétiques de Bellaud de la Bellaudière,* gentilhomme provençal, livre dont la Bibliothèque nationale conserve un exemplaire incomplet.

La frise se poursuit par l'établissement de la Chambre de commerce de Marseille, où des notables revêtus de robes, de rabats et de toques, échangent leurs vues autour d'une table, et par la fondation des écoles de langues orientales, où un vieux professeur instruit quelques élèves groupés autour de lui et envoyés aux frais de la Chambre de commerce qui établit et solde de ses deniers des agents consulaires dans toutes les échelles du Levant et des États barbaresques. Elle se termine par la Conquête de l'Algérie et le percement de l'isthme de Suez, deux faits d'une importance capitale au point de vue commercial, et qui, dès lors, ne pouvaient manquer de trouver place dans cette longue théorie d'enseignements his-

toriques. Le peintre a choisi le moment où Abd-el-Kader vient faire sa soumission au duc d'Aumale et a rendu avec bonheur l'attitude du vaincu et celle du vainqueur qui se trouvent en face l'un de l'autre après une lutte acharnée. Dans le dernier acte de cette captivante procession d'idées et de faits, nous assistons à la remise du firman à Ferdinand de Lesseps par le vice-roi d'Égypte, assisté de son ministre. On remarquera l'exactitude rigoureuse des physionomies et des costumes. Il ne serait pas impossible que le célèbre perceur d'isthmes eût posé devant Magaud, car une lettre écrite par un fonctionnaire à l'artiste me permet de le croire, sans m'autoriser, toutefois, à l'affirmer.

Quel déploiement merveilleux d'événements s'enchaînant, au moyen d'une arabesque eurythmique et de silhouettes adroites, avec les mystérieux anneaux de l'histoire! Le péplum antique coudoie le justaucorps du moyen âge, le burnous de l'arabe s'appareille à l'habit du général ou du fonctionnaire civil des temps modernes. Les époques se rapprochent et se donnent la main, les hommes se mêlent les uns aux autres, les professions se confondent, le présent et le passé s'unissent dans une même pensée évocatrice par la seule puissance de l'art, en dépit du réseau linéaire dans lequel le « moi » de chaque personnage semble emprisonné.

Cette œuvre est une des plus belles de Magaud. Il a su faire fraterniser ensemble l'art, le commerce et l'industrie, non seulement parce que tous les sujets qu'il a traités et réunis se rapportent à ces trois branches de l'activité humaine, mais encore et surtout parce qu'il a été le collaborateur immatériel

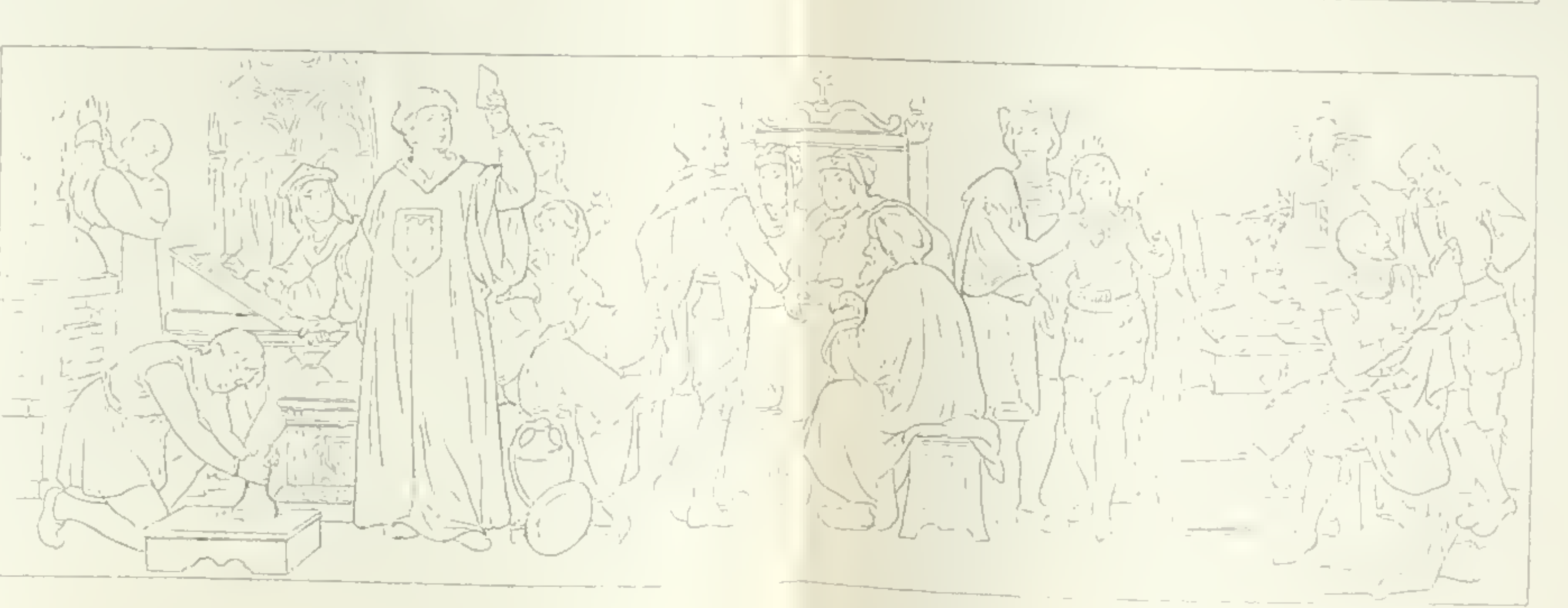




HISTOIRE DE MARSEILLE

FRISE DE LA CHAMBRE DE COMMERCE

(Reproduction par Mlle Marie MAGAUD)



de la Chambre de commerce elle-même en ennoblissant des lumières de son art une salle destinée à abriter les sommités du monde commercial et à retentir du bruit des discussions soulevées par l'étude des problèmes économiques relatifs à la prospérité du premier port de France, c'est-à-dire du pays tout entier.

VIII

MAGAUD ET LA PEINTURE RELIGIEUSE

La peinture religieuse était fort en honneur à l'époque où Magaud débuta dans la carrière artistique. Mais s'il s'y livra, ce fut moins pour se conformer à la mode que pour répondre à ses propres aspirations.

Son début au Salon de Paris avait été un hommage rendu à sa ville natale ; son premier essai public tenté à Marseille eut pour thème un épisode religieux : *la Piscine probatique*, toile importante qu'il exposa en 1838, au moment où il venait de remporter son prix de modèle vivant. Les influences d'école se font naturellement sentir dans cette page qui révèle, néanmoins, une entente approfondie de la composition et surtout d'heureuses dispositions eurythmiques. Jésus y intervient autant comme médecin qu'en qualité de docteur de la foi ; il guérit le corps et panse les plaies de l'âme. Le jeune artiste nous conduit à Jérusalem et nous montre le divin maître arrivant à la piscine suivi de trois apôtres. Sa démarche est pleine de noblesse, elle est presque aérienne. Une femme lui présente aussitôt son enfant. Des malades soutenus par des infirmiers arrivent de toutes parts. A gauche, au premier

plan, un vieillard couché est l'objet de la commisération de deux apôtres. Deux hommes transportent un malade que l'artiste a peint en lui donnant une saisissante expression d'affaissement. Derrière le divin cortège, un personnage est assis, et vers le milieu, un peu à droite, un vieillard s'est relevé sur son matelas, à côté d'une femme. Son œil est chargé d'une infinie reconnaissance envers celui qui vient de mettre un terme à ses maux dont la durée ne fut pas moindre de trente-huit ans.

En 1842, Magaud envoyait au Salon de Paris *le Massacre des Innocents* (collection de Mlle Marie Magaud). Il a été lithographié par l'artiste lui-même qui l'exposa ensuite à Rouen où il obtint une médaille. Il s'est inspiré du passage bien connu de l'Évangile : *Rachel plorans filios suos et noluit consolari quia non sunt.*

La femme de Jacob est assise sur un froid stylobate, aussi froid que le cadavre de son enfant dont les yeux paraissent d'autant plus clos que les siens sont démesurément ouverts par le désespoir. Elle sera désormais insensible aux consolations; elle n'entendra plus rien, elle ne voudra plus rien voir, pas même les scènes de meurtre qui se déroulent derrière elle sur l'ordre d'Hérode. C'est la folie, l'implacable folie, qui luit dans ses yeux horrifiques, qui raidit ses bras et jette le désordre dans les tresses de sa brune chevelure de juive. Magaud a rendu cet épisode avec un réalisme saisissant que soutient un coloris approprié au sujet. Le clair obscur y joue un rôle essentiel, ajoutant au drame sa musique pathétique; il en est comme la marche funèbre. Les chairs modelées avec



LE MASSACRE DES INNOCENTS

souplesse surgissent de l'ombre, une ombre diaphane et mystérieuse qui contourne les corps, les noie, puis les fait jaillir avec un sombre éclat. C'est une œuvre de jeunesse, soit ; mais elle restera, car elle est exempte de toute préoccupation étroite d'école, et si j'admire sans réserve la composition, je loue encore plus le procédé pictural ferme et souple.

Par une de ces bizarreries de la fortune qui prouve, en somme, combien la nature des vrais artistes est fluctuante, quel que soit leur sens pratique, c'est après avoir exécuté cette œuvre que Magaud manifesta son intention de dire adieu à la peinture pour reprendre sa profession de peseur-juré à laquelle il n'avait pas renoncé et qu'il ne devait abandonner définitivement qu'en 1848. Pourtant, *le Massacre des Innocents* ne passa pas inaperçu; il fut, au contraire, très remarqué non seulement par le public, mais aussi par les artistes. Le passage suivant d'une lettre qui lui fut adressée par une dame artiste, le 6 novembre 1842, le démontre surabondamment : « Comme vous avez traité votre sujet avec noblesse et vérité ! Quelle expression ! Quel effet saisissant l'on éprouve en voyant l'égarement et la douleur de cette femme ! Il y avait aujourd'hui beaucoup de monde au musée et l'on voyait toutes les personnes frissonner à la vue de votre tableau. »

Les Chrétiens dans les prisons secourus par leurs frères, exposés en 1844 (1), eurent un succès aussi retentissant, du moins auprès des connaisseurs et des critiques d'art dont l'un déclarait que « l'œuvre avait droit à un souvenir distingué

(1) Ce tableau a été vendu à la Société des Amis des arts de Lyon.

dans le Salon de 1844. » Elle se rapporte à la persécution des chrétiens sous Dioclétien, persécution qui s'étendait, à un moment, des bords du Tibre jusqu'aux confins de l'empire. On sait les nombreuses victimes des premiers temps de la chrétienté. Laurent de l'église romaine, Vincent, de Saragosse, Eulalie, de Menda, Pélagie, d'Antioche, Félicité et Perpétue, combattant dans l'amphithéâtre de Carthage, Théodore et les sept vierges d'Ancyre sont des exemples présents dans toutes les mémoires. Quiconque refusait d'adorer les dieux était mis entre les mains des bourreaux, jeté en prison, martyrisé. Le tableau ne renferme pas moins de trente personnages groupés avec un goût parfait. Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'air contrit des martyrs et de ceux qui, au moyen de subterfuges ou en corrompant les gardes, ont pu pénétrer dans la prison aux murs de laquelle s'accrochent des anneaux et où gisent des fragments de chaîne et des instruments de supplice. Au milieu, Peregrin donne la communion à une femme enchaînée et entourée de ses compagnes ; un chrétien baise sa chaîne qui lui apparaît comme un saint anneau. A côté du prêtre, une femme offre à une prisonnière agenouillée un manteau et un panier rempli de fruits qui constituent le « souper libre », celui que l'on prend la veille du supplice. Non loin, une mère donne son sein à un enfant affamé, tandis que d'autres femmes implorent une image sacrée placée dans une niche. En haut, près de la porte, sous l'arceau protecteur, un garde à la mine louche, entouré de quelques congénères, reçoit une somme d'argent et laisse pénétrer les chrétiens qui viennent secourir leurs frères...



FIGURE

Fragment des *Chrétiens dans les prisons secourus par leurs frères.*

Cette toile se recommande par la variété des attitudes, une habile distribution des groupes, le modelé des figures tantôt nues, tantôt drapées, une savante dégradation des plans et, comme je le disais plus haut, par l'expression des prisonniers qui, en dépit des diversités de la mimique individuelle, aboutit à une commune manifestation de douleur.

Dans *le Christ au pied de la Croix* (1), nous retrouvons encore l'angoisse peinte sur le visage de Joseph d'Arimathie à qui Pilate a donné l'autorisation de prendre le corps de Jésus-Christ et qui le soutient sur ses genoux pendant qu'il passe sa main à son front tourmenté. Sainte Véronique, à genoux, lui baise la main, sainte Marie-Magdeleine se désole en un beau geste et lève ses grands yeux vers le ciel menaçant, saint Jean tenant la main de Marie Salomé, interroge, lui aussi, l'au-delà mystérieux. Cette toile qui a eu les honneurs de la reproduction est empreinte d'un profond sentiment religieux ainsi que la *Mater Dei* qui, après avoir pris part au Salon de 1846, est venue enrichir l'église de Saint-Philippe.

Ce tableau, de forme oblongue et dont la partie supérieure s'arrondit en demi cercle — forme souvent adoptée par l'artiste pour ses peintures religieuses, — est une composition symétrique. La Vierge est assise sur un trône que des nuages soutiennent; elle tient le divin *bambino* qui, d'un geste gracieux, montre la terre sur laquelle il doit éternellement régner. Sa mère a les yeux baissés. Elle est à la fois divine et char-

(1) A été exposé au Louvre en 1845. Il a obtenu une médaille à l'Exposition d'Amiens et a été acquis par la Société des Amis des arts de Lyon.

nelle, divine surtout, et Jésus a un caractère qui respire autant la mondanité que le surnaturel, tant le peintre sut concilier la mission terrestre de ses deux personnages avec leurs attaches célestes. La tête de la Vierge est modelée avec vigueur; la couleur est chaude, plus chaude que dans la Vierge de *la Sainte Famille* qui se trouve à l'église Saint-Lazare. A droite et à gauche, deux enfants : saint Jean l'Évangeliste et les enfants des saintes femmes. Saint Jean a des tons corrégiens et les trois autres compagnons de Jésus sont modelés d'une manière ferme. Les ombres dévorent les contours et la lumière boit les demi-teintes. C'est une œuvre qui mérite de ne point passer inaperçue, car malgré sa destination, elle accuse des qualités de facture qui relèvent non point de la froide et banale peinture d'église, mais d'un art supérieur et très pénétrant.

Jérémie reprochant aux juifs leurs dérèglements (collection de M. Jaubert de Delor) est une œuvre que je voudrais rattacher à l'art sacré, en dépit du sensualisme qu'elle semble revêtir dans son cadre poussinesque. Le prophète montrant le ciel, au milieu de l'orgie, a vraiment de la grandeur; il est formidable, il écrase toute la scène de sa présence. Les couples lascifs rangés autour de la table à la fin du festin, la femme qui s'est laissée choir près du pilier, comme un amas de chair veule, la blonde péchcresse, le juif tenant une coupe à la main, le regard hébété, tout cela disparaît, est anéanti par la seule présence de Jérémie qui occupe la scène; et telle est la puissance morale des œuvres de Magaud que cette fête orgiaque n'apparaît plus à nos yeux que comme une vision

JÉRÉMIE REPROCHANT AUX JUIFS LEURS DÉRÈGLEMENTS

sacrée, tellement il a su lui imprimer un caractère de grandeur saine et lui donner toute la portée d'un enseignement. Il nous plaît alors de revoir, avec les yeux du souvenir, les belles figures du Cercle religieux : la Religion, Fra Angelico, saint Justin, saint Bonaventure, saint Thomas d'Aquin, saint Bernard, le moine Alcuin, Paul III, Pie IV, Charles Borromée, le missionnaire du Paraguay, le moine sur le champ de bataille de Rocroy et aussi la *Virgo divina* dont il a été question lorsque nous avons eu à dégager le caractère des premières productions de Magaud.

Ses œuvres religieuses sont à cette époque fort estimées et servent de modèles aux élèves et même aux artistes. J'ai sous les yeux une lettre du peintre Hamon, datée du 19 juin 1860, qui renferme l'alinéa suivant : « La copie de ton Christ a fait un effet mirobolant; je crois bien l'avoir réussi. Il est vrai que je me suis donné beaucoup de mal. » D'autre part, Léon Cogniet qui avait pu apprécier mieux que personne la valeur de la peinture religieuse de son disciple le fit travailler avec lui, pendant plusieurs mois, à son grand tableau de l'église de la Madeleine (1), à Paris, l'ayant jugé seul digne d'être son collaborateur. Une lettre de Barry nous apprend qu'un tableau : *Saint Pierre délivré de la prison* fut commandé à Magaud pour une église dont le nom n'est pas indiqué. A cette époque, il donna à Sirouy *le Chef des Apôtres,* ainsi que cela résulte d'une lettre adressée par l'éminent artiste parisien à son confrère marseillais dont il devait si bien traduire, par

(1) Il représente : *la Madeleine, apportant des parfums pour embaumer le corps de Notre-Seigneur, apprend d'un ange qu'il est ressuscité.*

le crayon, les œuvres formant la galerie du Cercle religieux.

Commandée en 1849, *la Sainte Famille*, de l'église Saint-Lazare, ne fut livrée qu'en 1853, date à laquelle l'esquisse fut remise gracieusement à Mgr de Mazenod, évêque du diocèse de Marseille. Le dessin appartient à la Société des Amis des Arts de Paris qui l'acheta en 1856.

Lorsqu'on pénètre dans l'église Saint-Lazare, dont la galerie de tableau lui donne un air de musée, on est saisi par l'effet que produit *la Sainte Famille* se reposant au sein d'un paysage biblique où se mêlent des palmiers et des fragments d'architecture. La dimension du cadre, pas plus que la vivacité du coloris, ne la distinguent des autres toiles environnantes, mais malgré la pâleur des carnations de la Vierge, elle porte la marque d'un style et révèle un sentiment qui agissent sur l'âme des spectateurs sensibles à la magie de l'art. Il y règne une atmosphère surnaturelle, un calme émouvant qui ajoutent au charme naturel de la Vierge et de l'Enfant, à l'aisance du geste empressé de saint Jean et au caractère plus prosaïque de saint Joseph rêvant, la tête appuyée sur la main, le visage baigné dans les profondeurs du clair-obscur, à je ne sais quel mystère insondable.

En prenant possession de la toile, l'abbé Espanet, recteur de la paroisse, écrivit à son auteur le 4 février 1853 : « Je viens de recevoir le tableau que vous avait commandé mon prédécesseur. Je vous félicite bien sincèrement de ce beau travail; il ne sera pas un des moindres ornements de mon église déjà bien riche dans ce genre de décoration. Nous l'avons examiné avec M. Bérenger et nous ne nous lassions pas

d'admirer les diverses beautés d'ensemble et de détail. »

Après ce coup d'encensoir, le digne ecclésiastique passe à la critique et ajoute : « ... La figure de saint Joseph n'est peut-être pas assez noble et ensuite il semble plutôt en soucis d'une mauvaise affaire que méditant, avec calme et un saint tressaillement d'allégresse, à l'avenir du divin enfant. »

Cette critique était-elle fondée? Je ne le pense pas, car l'artiste, mettant de côté le tressaillement, a entendu marquer la différence existant entre la nature divine de la Vierge et la mission toute humaine du modeste menuisier. Il faut croire que l'abbé Espanet se rendit aux observations que ne dut pas manquer de faire le peintre en réponse à cette remarque, car saint Joseph est demeuré rêveur en face du problème inaccessible à la simple raison, et s'il n'a pas la noblesse du visage, il a du moins celle que donne le travail laborieusement poursuivi dans la paix silencieuse de l'humilité.

Il importe de mentionner, en passant, deux sacrés-cœurs qui se trouvent au Fourneau économique de Marseille et Notre-Seigneur Jésus-Christ apparaissant à Marie Alacoque, peinture décorant le couvent des Carmélites de la même ville.

La chapelle des Carmelins fondée en 1621 par les marguilliers de la confrérie du Scapulaire a été décorée, de 1861 à 1864, par le pinceau de Magaud qui a pu exercer son talent de peintre religieux dans huit sujets différents. Bien que les motifs lui eussent été imposés par la confrérie qui, à l'origine, avait pour but d'ensevelir les morts de l'hôpital de la Charité, il a su demeurer personnel autant dans la composition des

scènes qu'au point de vue de la facture. Il a chanté la mort non point en empruntant les accents d'un *de profundis,* mais avec des cris d'espérance répondant à la voix du malheur, aux sanglots du désespoir.

Tobie ensevelissant les morts est une page d'un effet dramatique soutenu. Quoique l'artiste n'ait eu recours à aucune exagération dans la pantomime et la délinéation, le tableau émeut et retient l'esprit du spectateur. Tobie fait descendre dans une fosse un cadavre avec d'infinies précautions; il le soutient par le linceul blanc dans lequel il est enveloppé. Un fossoyeur, penché sur le bord du trou béant qui va dévorer sa victime, s'apprête à le disposer dans le fond. Au milieu du *compo santo,* deux femmes éplorées interrogent l'espace et s'abandonnent à des gestes pleins de ferveur dans un paysage et sous un ciel qui semblent participer, l'un et l'autre, de la mélancolie qui règne sur tous les visages y compris celui de Tobie dont la tristesse a été interprétée avec infiniment de noblesse.

La Confrérie accomplissant une œuvre de miséricorde est empreinte du même sentiment, mais le cadre change. Nous sommes dans l'hôpital de la Charité, au moment où des carmélins vont ensevelir le cadavre d'une femme. Les trois capucins qui le soutiennent sont vraiment à leur affaire, leur mouvement est plein d'aisance et de souplesse. On devine le corps sous l'étoffe. Malgré l'uniformité de leur robe de bure monocorde, nulle froideur; la couleur, si sobre qu'elle paraisse, s'harmonise admirablement avec les tons rouges et bleus des vêtements de la femme éplorée. Les personnages

baignent dans l'atmosphère et l'espace se sent entre eux, grâce à une savante dégradation des plans.

Avec *Sainte Thérèse ayant le cœur transpercé d'une flèche,* nous passons à une composition plus simple, qu'animent deux personnages seulement. La carmélite d'Avila, agenouillée dans son oratoire, sur un prie-Dieu, reçoit une flèche qui lui est décochée par un ange apparaissant subitement dans une apothéose nuageuse, les ailes frémissantes, les draperies en désordre, montrant le ciel de la main gauche. On remarque l'inspiration énergique rayonnant sur le front du messager divin, la résignation de sainte Thérèse qui, la main posée sur son cœur, lève les yeux au ciel, et aussi la vérité de son costume d'une scrupuleuse exactitude.

Magaud ne laissait rien au hasard de la fantaisie. Il avait accès dans tous les couvents et communautés religieuses, d'hommes et de femmes, où les modèles choisis par lui étaient invités à se mettre à sa disposition. C'est ainsi que nombre de religieuses posèrent devant lui et servirent de modèles à ses compositions sacrées : privauté due autant à l'autorité de son talent qu'aux sentiments chrétiens dont on savait son âme animée.

Deux personnages principaux entrent dans la composition de *Sainte Magdeleine de Pazzi recevant la communion de la main du Christ.* Agenouillée devant son prie-Dieu où s'étale un livre, la sainte, ayant les mains jointes sur sa poitrine, reçoit l'hostie de la main du Seigneur, assis sur un nuage. Derrière lui, deux chérubins nagent dans l'air et, en haut, un archange, tenant un calice, plane au-dessus de la nue. Le fond s'enlève

dans une gamme blonde qui s'adapte à merveille au sujet. A certaines heures, le tableau semble s'animer; on croit voir remuer les lèvres de sainte Magdeleine et entendre comme la palpitation de son âme.

Celui qui suit : *Saint Simon Stok recevant le scapulaire* est sobre et sévère. Le moine agenouillé dans l'église, la Vierge avec son enfant qu'elle tient et qui offre le scapulaire, la table recouverte d'un tapis blanc et supportant un chandelier, constituent l'ensemble de la composition qui respire le calme et la simplicité.

Elle forme un contraste avec la toile ayant pour titre : *Élie enlevé au ciel dans un char de feu,* toile pleine de mouvement de flammes et de passion mystique. Revêtu d'une tunique violette et d'une ceinture verte, Élie, debout dans un quadrige, les bras levés vers le ciel, émerge des vagues de flammes qui déferlent de toutes parts; il laisse tomber son manteau à son disciple Élisée placé derrière lui et dont le visage exprime l'épouvante; le coursier lui-même se cabre, hennissant d'effroi devant le gouffre de l'inconnu, en face de l'atmosphère incendiée, sur ces nuages rouges roulant dans l'infini.

Le septième tableau se distingue aussi par le mouvement de l'action, mais ici les personnages sont plus nombreux et la mise en scène est plus compliquée. *Le son éclatant de la trompette réveillera les morts,* tel est le thème sur lequel l'artiste a brodé les variations de son inépuisable imagination d'ordonnateur. Les trois archanges qui, les ailes déployées, sonnent de la trompette dans un beau désordre de lignes et de formes, parmi des nuages de draperies ont l'envergure imposante,



LE JUGEMENT DERNIER

l'élan irrésistible des belles figures décoratives de Magaud. L'une de ces figures, celle du milieu, a le visage terrifiant d'une Gorgone. Mais sur la terre les formes changent. C'est l'humanité dans sa réalité décevante qui sort de la tombe pour subir le jugement universel. Les uns sont rayonnants de joie et d'espérance, les autres, dont la conscience est remplie de remords, se tordent dans les affres de la crainte, terrifiés par l'allure vengeresse des archanges, écrasés par le son des trompettes. Les hommes, plus que les femmes, semblent redouter de comparaître à la barre du tribunal suprême dont les arrêts échappent à toutes les influences. Ils sont presque tous animés d'un sentiment d'épouvante, tandis que les femmes, à l'exception d'une pécheresse qui cache son front sous son bras, paraissent attendre les unes avec confiance, les autres avec une profonde impression de soulagement, l'heure de la réparation définitive. Il y a dans cette exhumation surnaturelle, qui va permettre au divin docteur de faire l'autopsie des consciences, une exubérance d'étrangeté et une puissance de survie qui frappent l'imagination. Ce vieillard, couché à droite, qui paraît vouloir s'attacher à sa tombe, comme à un refuge sûr, a quelque chose de dantesque; celui qui sort du trou béant a une physionomie jouant la surprise avec un réel accent de sincérité. L'homme arc-bouté sur ses jambes et regardant le spectacle d'un œil éperdu, la femme soulevant son enfant, celle qui brandit une palme arrachée à son monument funèbre, le criminel agitant désespérément ses bras et mêlant ses vociférations au son des trompettes, les femmes dont le visage exprime la reconnaissance et dont le corps

s'élance vers le ciel dans une envolée sublime, tout indique l'état d'âme particulier des personnages, le rôle qu'ils ont joué sur la terre et la nature de l'arrêt qui les attend.

En faisant revivre les morts, le pinceau de l'artiste devait aussi donner une nouvelle vie aux formes et les animer d'une âme. C'est ce qu'il a fait, sans se souvenir de la matière périssable que l'éternité avait engloutie. Ils vivent encore, donc ils ont toujours été, s'est dit l'artiste, et s'ils étaient morts moi aussi je les ressusciterais par la seule puissance de l'art qui transforme tout, que dis-je? qui est « un second enfantement de la création ». Aussi, on admirera non seulement les pensées sorties du fond des tombes où il semblait que l'oubli eût posé ses scellés, mais encore les formes des personnages, les raccourcis savants, les torses, les épaules : morceaux de nus modelés par une main ayant reçu l'impulsion d'une intelligence supérieure.

Enfin, le dernier tableau nous met en présence d'un drame dont la conception et la contexture sont toutes différentes. Ce ne sont plus des mortels que l'on exhume, mais un immortel que l'on va enterrer. C'est *Joseph d'Arimathie recevant le corps de Notre-Seigneur Jésus-Christ* et qui se dispose à l'envelopper dans un suaire avant de le faire descendre dans le tombeau. Le Christ est étendu, sa tête repose sur Joseph et son bras gauche est appuyé sur la main de Marie-Magdeleine.

Debout, deux saintes femmes échangent leurs impressions en regardant Jésus ; le vénérable sénateur d'Arimathie les interroge du regard et le vieillard assis, à droite, à côté d'une urne, une couronne à la main, contemple avec une infinie tris-

tesse le cadavre du Sauveur dont les chairs contrastent avec la tunique du vieillard et celle de Joseph d'Arimathie.

Ces huit grandes pages doivent compter dans l'œuvre de Magaud. Elles sont à la fois des tableaux proprement dits et des compositions décoratives. Il fallait, en effet, concilier la dignité de l'art, dans son acception la plus haute, avec les principes décoratifs qui découlent de l'emplacement des œuvres et de leur destination. Le profane ne peut se former une opinion sur les difficultés auxquelles l'artiste est aux prises en ces matières délicates. Un tableau se suffit à lui-même, les bords du cadre en sont les barrières, tandis qu'une composition destinée à être vue de loin ou de bas, sous un angle anormal, nécessite des combinaisons de forme et donne lieu à des raccourcis dont la recherche est une des plus ardues qui soient, car il ne s'agit de rien moins que de mettre l'œil du spectateur en harmonie avec la réalité. Le compositeur qui écrit pour le théâtre sait enfler la note en tenant compte de l'acoustique d'une salle et des sentiments particuliers à l'âme d'une collectivité. Il en est de même de l'orateur obligé de parler devant un auditoire nombreux. L'auteur dramatique, à son tour, campe ses personnages suivant des lois scéniques; par l'exagération consciemment recherchée ils deviennent des géants dans la tragédie et des fantoches dans la comédie. Mais un peintre appelé à parler à l'âme et aux yeux dans des conditions constamment changeantes est en butte à des obstacles toujours nouveaux qu'aucune loi ne peut fixer ni prévoir.

Cette perpétuelle recherche fut le tourment de sa vie d'artiste. Et lorsque arrivé au déclin de sa carrière, il se retournera

vers le passé comme pour mesurer le chemin parcouru, on l'entendra se chuchoter à lui-même de mystérieuses paroles d'adieu à son art bien-aimé, et la plupart d'entre elles seront des échos affaiblis de ces ardentes préoccupations d'antan.

Pendant qu'il poursuivait ses travaux de la chapelle des Carmelins, Magaud recevait la commande de *Saint Paul devant l'aréopage* et de *Saint Étienne dans la Synagogue* qu'il livrait en 1865 à l'église Saint-Pierre, à Cette.

La première de ces deux toiles fut exposée la même année au Salon de Paris où elle ne passa pas inaperçue. La figure de saint Paul est, en effet, remarquable par l'énergie du visage et l'attitude générale. L'œil est chargé de pensées, le geste a du naturel. Les draperies suivent le mouvement du corps et en commentent l'élan. Les personnages groupés autour de « l'Apôtre des gentils » respirent la noblesse et commandent le respect. Qu'ils soient assis ou debout, qu'ils échangent leurs impressions où se renferment dans le silence de la réflexion, ils sont animés de cette grandeur antique dont l'artiste a si bien étudié les effets, et cette grandeur est d'autant plus rendue sensible à l'œil du spectateur que le paysage qui l'encadre est rehaussé de monuments, de temples aux portiques harmonieux, aux frontons triangulaires surbaissés se détachant sur la pureté d'un ciel athénien.

Avec *Saint Étienne dans la Synagogue,* nous quittons la terre classique de l'art pour revenir à Jérusalem, dans cette Judée mystérieuse où l'inspiration de Magaud nous entraîna si souvent. Le premier martyr chrétien occupe le milieu de la composition et la domine de toute sa sérénité. Caïphe, prince



SAINT PAUL DEVANT L'ARÉOPAGE

des prêtres et grand sacrificateur préside entouré des docteurs de la loi, des anciens, des accusateurs et des faux témoins. L'artiste a choisi le moment où le diacre, transfiguré par une lueur d'en haut, s'écrie dans un transport sublime : « Je vois les cieux ouverts et le fils de l'homme qui est debout à la droite de Dieu. » C'est le signal d'un déchaînement formidable de passion. Caïphe fronce le sourcil et ferme le poing sur son trône où est inscrit le décalogue. Les docteurs de la loi le désignent à l'anathème, les faux témoins hurlent, la foule mal contenue au dehors commence à faire irruption dans le temple. C'est à peine si quelques visages de précurseurs expriment la méditation. Déjà, deux hommes se sont précipités sur ce diacre qui ne paraît pas voir le courroux ni entendre le grondement de la foule, grondement avant-coureur du martyre. Il est debout, la main dirigée vers le ciel, son visage extatique devant les joies célestes qu'il pressent est rayonnant de beauté et d'infinie douceur...

L'artiste a heureusement marqué ce contraste. Il a opposé avec beaucoup de science la grande figure de l'apôtre à la collectivité anonyme et mis autant de noblesse dans l'une que de passion brutale dans l'autre.

A la même époque, il était chargé de l'exécution d'un grand tableau commémoratif pour l'église de Notre-Dame de la Garde, à Apt. Il s'agissait, en rappelant au souvenir un épisode dramatique de l'histoire d'Apt, de fixer dans l'éternité de l'art le fait qui en a été le couronnement. En 1720, la peste avait éclaté à Apt, comme à Marseille, et la contagion s'était communiquée dans la plupart des quartiers. Le gouverneur

avait dû pratiquer le bloeus de la ville, mesure qui eausa plus de maux que le fléau lui-même. Les familles bourgeoises s'étaient réfugiées à la eampagne, et e'est à grand'peine qu'une eompagnie de fusiliers parvenait à maintenir l'ordre troublé par le peuple qui menaçait de piller les maisons des absents dont il blâmait la désertion.

Le 24 novembre, Mgr de Foresta, émule de Mgr de Belzunee, résolut de monter proeessionnellement et pieds nus sur la eolline de Tauleri et de donner la bénédietion du Saint Saerement sur son dioeèse, afin de faire eesser les progrès de la eontagion. C'est eette eérémonie que l'artiste a immortalisée par le pineeau en se eonformant aux données historiques et au eérémonial liturgique.

Le tableau affeete une forme semi-eireulaire. Il est plein de mouvement et donne la sensation du balaneement onduleux de la foule. Les groupes sont heureusement ageneés. La proeession est parvenue au sommet de la eolline où Mgr de Foresta fait quelques pas en avant du dais et promène l'ostensoir au-dessus de la foule reeueillie. Il porte la mozette d'hermine, la ehape, le roehet et la robe violette; il a la eorde au eou et les pieds nus. Les trois eonsuls et le grand viguier tiennent ehaeun un bâton du dais et les ehanoines suivent, vêtus du eamail noir à liseré rouge et doublé de fourrure grise. Ils sont porteurs de eierges allumés eomme les prêtres et les bénéfieiers qu'ils préeèdent et dont on aperçoit la silhouette dans le fond de la longue théorie des manifestants parmi lesquels on remarque le eommandeur de Joueas et un eommandeur de Malte. De ehaque eôté, des fusiliers gardent le eortège et, au

premier plan à gauche, non loin de deux cadavres, une mère allaitant son fils implore la Vierge et l'Enfant qui apparaissent soudain dans le ciel, prêts à exaucer le vœu des populations.

La Vierge se montre également dans le ciel de la peinture murale qu'il a exécutée, en 1871, à la chapelle de Notre-Dame de Sainte-Espérance (Toursainte).

Là elle n'intervient pas comme protectrice des humains, mais dans toute l'apothéose de sa surnaturelle pureté.

La chapelle de Toursainte située à l'extrémité du village de Sainte-Marthe, aux environs de Marseille, a été élevée par les soins de deux généreux chrétiens : M. J.-A. Armaud et Mlle Eugénie Armand, sa sœur, aussitôt après la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception et dans le but d'évangéliser les campagnes environnantes. En 1867, la chapelle ayant été jugée insuffisante, les fondateurs lui substituèrent une église.

Sainte-Marthe était pour l'artiste un coin béni. C'est là, parmi les frais ombrages de *l'Étoile,* qu'il venait se reposer de son labeur; mais comme le repos fut toujours relatif chez ce travailleur opiniâtre, le lieu de sa retraite devait être aussi le théâtre de ses travaux.

Le dogme de l'Immaculée Conception, qui forme le sujet de sa peinture décorative est une composition symétrique. Elle répond, dès lors, à l'idée de recueillement ; elle a quelque chose de sacramentel qui convient à la matérialisation de l'immatériel. Placée au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle, elle emprunte une forme d'éventail. Sur les rampants de l'arc, deux archanges aux ailes déployées sont assis et montrent du

doigt Marie trônant sur les nuages autour desquels s'irradient des rayons divins, vaguent des chérubins et planent des figures séraphiques. L'un des archanges tient un sceptre, l'autre, un bouquet de lis. A droite, Pie IX officie, ayant la main posée sur le livre saint et les yeux fixés sur la Vierge. A gauche, un évêque, crossé et mitré, se tient debout à côté de religieux et d'un lion. Dans le fond s'estompent Jérusalem et Rome, représentées l'une par le Calvaire, l'autre par l'église Saint-Pierre, et, derrière l'autel, on aperçoit la tête de M. Armand et celle de sa sœur.

De chaque côté du mur, courent en diagonale deux panneaux simulant une procession dont on aperçoit le cortège par delà des balustres : souvenir des fêtes qui marquèrent la proclamation du dogme en 1854 sous le pontificat de Pie IX. Ce ne sont pas de niaises figures de peinture d'église, mais des personnages animés d'une vie propre, marchant lentement, mûs par une même pensée. Ici, ce sont des religieuses de tous ordres ; là, un cardinal jetant sa note rouge et un évêque à la robe violette ; plus loin des franciscains, des dominicains, des gens de condition, des hommes et des femmes du peuple, la fillette de M. Arthur Armand, un garçonnet qui n'est autre que le fils de M. Albert Armand, etc...

Magaud a su, comme toujours, mettre en ordre les éléments de sa composition. Toutefois, cette partie de l'œuvre été quelque peu sacrifiée à l'architecture qui la masque et ne lui permet pas de recevoir le jour nécessaire à sa mise en valeur. Bien que la peinture à l'huile ait été mitigée par le procédé à la détrempe, les modelés et le coloris n'ont pas été négligés,

et s'ils n'ont pas la vigueur coutumière à la brosse de l'artiste il faut, néanmoins, lui en savoir gré, car il a mis d'accord le procédé pictural avec la destination de l'œuvre.

Nous constations tout à l'heure que le village de Sainte-Marthe a été le témoin de ses délassements et de ses travaux. Il faut ajouter que ce ne sont pas les seules peintures décoratives de Toursainte qui doivent suggérer cette remarque, mais encore ses études de paysage dont quelques-unes constituent une révélation, car elles sont exemptes de tout procédé d'école susceptible de rappeler le peintre de figures. Ces paysages sont frais, lumineux, palpitants; ils vivent, ils émeuvent, ils portent l'empreinte d'une profonde subjectivité, et pour n'être que des incidents de la vie artistique de Magaud, ils n'en sont pas moins dignes de fixer un instant notre attention, ne fût-ce que pour la contredire ou la confondre.

IX

MAGAUD PAYSAGISTE

Si les voyages forment la jeunesse, au gré de la sagesse des nations, ils façonnent aussi la vision de l'artiste en lui arrachant le voile dont la recouvrent les influences scolaires, si bienfaisantes qu'elles soient.

Pour Magaud, peintre de figure par excellence, l'Italie devait être un attrait irrésistible et l'enseignement de ses collections publiques un puissant moyen d'études. Il ne manqua pas d'entreprendre le classique voyage à Rome et même de le renouveler, sans oublier les autres villes d'art du royaume dont il remporta une ample moisson de documents écrits et dessinés se rapportant à la figure et à l'architecture. Aussi bien, chez Magaud, la jouissance esthétique était modérée par le frein de son sens pratique et, dès lors, ses impressions et ses remarques lui étaient presque toujours suggérées par la préoccupation d'en tirer parti dans l'exercice de sa profession. Mais avant de le rencontrer en Italie, nous pouvons le voir planter son chevalet devant quelques sites de France, de ce pays si riche de beautés naturelles, la plupart inconnues de ceux-là même qui devraient être les premiers à

les regarder et à les exalter. Toutefois, si Magaud sut les comprendre, il n'eut pas le temps de les interpréter avec toute la psychologie d'un spécialiste. Il les traduisit, chemin faisant, sans d'autre préoccupation que celle d'un artiste ému par un aspect de la nature. Et, détail curieux, lui qui entasse volontiers les personnages dans ses tableaux, il oublie, le plus souvent, d'animer ses paysages par la présence de la figure humaine. *La Vue du Château-Vert* est moins un paysage qu'un tableau de figure, car malgré l'importance relative des collines et de l'eau, le bord est encombré de personnages qui donnent à ce coin, aujourd'hui disparu, une physionomie pittoresque dont l'intérêt local se complique d'un attrait d'art que les visiteurs du musée d'archéologie peuvent apprécier, grâce à la générosité de l'artiste qui en fit présent à la ville de Marseille au mois d'août 1895.

Ce qui donne surtout au tableau un aspect subjectif, c'est la mer qui se déroule devant le spectateur avec une profondeur, une limpidité et un mouvement qui sont d'un peintre de marines. Aiguier lui-même, dont les eaux miroitantes et moelleuses sont renommées en Provence, n'aurait pas rendu d'une manière plus poétique le flot recroquevillé par les doigts furtifs de la brise, sa couleur glauque, ses franges neigeuses et satransparence lumineuse dont le rythme harmonieux contraste avec l'agitation du bord où passe une noce, où des travailleurs criblent le grain et où les promeneurs vont et viennent dans un pittoresque pêle-mêle.

Cette toile, qui date d'environ un demi-siècle, paraît être l'œuvre d'un coloriste contemporain, car elle a conservé une

VUE PRISE DE SAINTE MARTHE

fraîcheur d'autant plus sensible à l'œil qu'elle évoque un site qui s'estompe maintenant dans la brume lointaine des souvenirs marseillais.

Marseille et ses environs sollicitèrent, plus d'une fois, son pinceau et son crayon. Dans le domaine du paysage, une des belles productions de Magaud est, sans contredit, *la Vue prise de Sainte-Marthe* (collection de Mlle Marie Magaud). Un grand pin étend, à gauche, ses branches protectrices sous un ciel lumineux. L'anatomie en est scrupuleusement indiquée, surtout en ce qui concerne le branchage. Au premier plan, un terrain solide sert de préface à des massifs de verdure qui se succèdent en ondes verdoyantes jusqu'à Fontainieu et d'où émerge le triangle rouge d'une toiture, tandis que, dans le fond, apparaissent un aqueduc, un troupeau de maisons, des montagnes et une petite nappe de mer : ensemble plein de finesse et donnant la sensation du lointain, grâce à une habile disposition des plans qui fait valoir les massifs où l'air joue avec une remarquable fluidité.

La collection de Mlle Magaud renferme d'autres paysages qui, à l'exception de *l'Allée des lauriers-roses,* de la villa *l'Étoile,* ne présentent pas la même luminosité. C'est qu'ils n'ont pas été pris en Provence, mais dans les Pyrénées. *La Cascatelle des Eaux-Bonnes* est une page pleine de poésie. L'eau bouillonnante s'échappe de vasques naturelles et superposées entre des murailles de rochers que le pinceau de l'artiste a rendues avec précision, sans recourir à des empâtements ou au trompe-l'œil. L'empâtement est, d'ailleurs, un procédé inconnu de Magaud qui sait donner les reliefs et les

oppositions par la seule mise en pratique des règles de la peinture à l'huile. *La Cascade à Aulus* produit sur le spectateur un effet semblable. L'eau dégringolant entre les rocs abrupts a le mouvement et la transparence qui lui sont propres. C'est un morceau où le pittoresque le dispute à l'harmonie sauvage de l'ensemble.

A côté des peintures à l'huile, nous trouvons nombre de dessins qui révèlent la pénétrante observation de Magaud en face de la nature. *L'Entrée du Port de Marseille* (mine de plomb) est ponctuée d'innombrables détails : le fort Saint-Jean, qui s'avance comme une sentinelle, l'église de Saint-Laurent, le clocher gothique des Accoules, le moulin de la butte, la fine armature des mâts, les mille silhouettes de la ville se dessinant vaguement dans les vapeurs d'un lointain indécis. Voici maintenant un *Coin du champ de manœuvres,* que l'Exposition coloniale de 1906 a popularisé; il est animé par la présence d'un arbre revêtu d'un manteau de lierre. Voici encore une *Guinguette à Endoume,* et un site de Montredon; *le Bassin de carénage,* dans lequel se trouve un bateau couché sur le flanc; des calfats réparent sa cage thoracique dont on aperçoit une partie des côtes. Plus loin, c'est une *Vue des Aygalades* et une *Vue des environs de Roquevaire,* puis une série de dessins à la mine de plomb et au fusain rapportés de la Sainte-Baume, ce bois sacré où semble planer encore l'image de Magdeleine et qui, étant donné son caractère, devait retenir l'attention du peintre religieux. *La Chapelle des Pénitents, l'Entrée de la Grotte* encombrée de visiteurs et de moines, *le Sous-Bois, la Chapelle du Saint-*

Pilon sont là dans un album, reliquaire qu'une main pieuse a formé et qui contient, entre autres pages, *la Montagne de Sainte-Victoire* hérissée de pins parasols d'un dessin fin et serré; *les Ruines du Château de la Reine-Jeanne,* etc. Dans un autre album, on remarque un *Effet de neige* sur la campagne, gouache très souple, et une lithographie exécutée par l'artiste d'après son propre tableau : *Numa Pompilius et la nymphe Égérie,* d'une ordonnance à la Poussin.

Suivons-le toujours et, après l'avoir vu à Orléans, Lyon et Nîmes, nous le retrouvons à Rambouillet, où il peint un site pour M. Renoult ; à Monceau, dont le parc avive sa prunelle; à Annonay, qui lui suggère l'idée de crayonner une rue pittoresque enjambée par un pont et bordée de maisons aux encorbellements et aux appentis originaux; à Moret, dont il reconstitue la porte de la ville; à Saint-Germain-en-Laye, qui lui inspire une belle étude d'arbres aux frondaisons vivaces soulignées par de puissantes oppositions; à Nontron, au Val d'Ajol, à Royat, en Auvergne où la Dore est interprétée par un crayon qui s'est complu dans une tonalité argentée; à Provins où, après avoir expliqué éloquemment la ville, il nous conduit dans les environs; à Montélimar qui revêt un aspect de féerie; à Vesoul, dont il nous montre les ruines; à Orange, où un château romain nous fait voir ses flancs martyrisés; à Menton, à Étretat, avec ses falaises semblables à des contreforts informes et ses baies simulant des cicatrices; à Saint-Aman, où là encore il s'éprend d'une belle passion pour la pierre dont il exprime la structure et les formes avec infiniment de sagacité; à Avignon, décoré d'un vieux pont sur lequel on

ne passe plus ; à Tarascon, à la Ciotat, à Toulon, à Lambese, et puis devant de nombreux sites recouverts du voile de l'anonymat, mais non de celui de l'indécision linéaire, car chaque coup de crayon y revêt un sens précis et concourt à former de petites pages savoureuses. Un paysage au fusain avec des rehauts de blanc m'a particulièrement ravi. Il porte l'empreinte d'une griffe de maître. Les arbres agités par la tempête, le ciel mouvementé, la chaumière affaissée sous la feuillée, les bœufs et les bouviers sur la route, tout est à sa place et se tient grâce à une sûreté de vision et une vigueur de touche qui font de ce simple croquis une des plus émouvantes productions de l'artiste. Un autre paysage doit retenir notre attention. C'est une petite composition à l'encre de Chine qui constitue, à la fois, une œuvre d'art et une restitution architecturale. Le site agreste est clair; un pont le traverse, une église romane le domine. Quant à la perspective, elle fuit et s'enfonce dans les profondeurs d'un lointain qui semble se reculer sans cesse à l'approche du regard. Que dire de ses *Bateaux au mouillage,* avec leurs voiles déployées comme des ailes blanches, si ce n'est qu'ils font songer à un croquis de Ziem. Que dire aussi des gorges sauvages, des châteaux en ruines, des arcs-de-triomphe, de tel chalet rapporté de Suisse où il peint la tour de César, à Genève (collection de M. Renoult), et une *Vue de Lausanne et de sa cathédrale,* si ce n'est que ces morceaux ne le cèdent en rien pour la sincérité de l'exécution à *la Vue de Nemy* (peinture à M. Renoult), à ses deux *Marines par un effet de brouillard,* devenues la propriété, l'une de la Société des Amis des arts d'Amiens, l'autre de



PAYSAGE

(FUSAIN)

la Société des Amis des arts d'Orléans, et à sa belle *Scène d'automne* qu'il donna à l'Académie de Marseille en 1869, et dont M. l'abbé Dassy a dit, dans *l'Inventaire,* que « l'harmonie de l'ensemble brille sous les rayons d'une douce lumière ». Faut-il passer sous silence un fusain représentant *la Fontaine de Vaucluse*? Ce serait injuste, car rarement l'artiste a montré autant de vigueur et donné à son dessin un relief plus saisissant.

X

LES VOYAGES EN ITALIE

Mais de toutes ses incursions, celles auxquelles il se livra en Italie furent les plus intéressantes et les plus productives. Trois fois, il visita la terre classique de l'art : en 1857, 1867 et 1875. Son dernier voyage fut très court ; il n'avait eu d'autre but que de peindre, d'après nature, le pape Pie IX, ce qu'il fit, d'ailleurs, à l'entière satisfaction du pontife et de son entourage, ainsi que l'attestent les lettres qu'il reçut en cette circonstance de la part des sommités ecclésiastiques de la Ville Éternelle.

Parti le 4 novembre 1857, à bord du paquebot *Philippe-Auguste*, Magand arrivait à Gênes le lendemain, vendredi, à huit heures et demie. Sa première visite fut pour l'église Sainte-Marie de Carignan qui vaut surtout par ses deux statues de saint Ambroise et de saint Sébastien, dues à Pierre Puget. Son carnet de route, très sommaire pour ce qui concerne ce voyage, ne nous dit rien au sujet de l'impression que produisirent sur son esprit ces deux chefs-d'œuvre de son illustre compatriote. Il se borne à les mentionner, sans commentaires. Mais, en revanche, il nous fournit quelques indica-

tions relatives aux monuments qui sollicitent son attention et notamment l'*Albergo dei Poveri* : « On y remarque une *Assomption* en marbre blanc, de Puget ; le morceau capital couronne tout un maître-autel ; il y a aussi, de chaque côté de l'autel, des enfants qui voltigent. L'expression de la Vierge et des anges qui la soutiennent est très bonne ; les draperies sont excessivement légères et la figure semble s'envoler. » Il remarque, en outre, que les églises de Gênes font songer à des salles de spectacle et il se livre ensuite à quelques observations sur les rues qu'il trouve trop étroites et sur les maisons qui sont, contre son gré, trop hautes. Il passe en revue les divers monuments et énumère, sans réflexions particulières, les richesses qui y sont contenues. Le lundi suivant, il arrive à Naples d'où il ira à Pompéï et Herculanum. A Naples, ce qui le frappe, ce sont les types de femme, la profusion des chapelles et l'usage consistant à placer l'image de la Vierge dans chaque magasin et de l'entourer de cierges qui brûlent sans interruption. Parmi les monuments publics, l'église Saint-Janvier le retient plus particulièrement. « L'autel, dit-il, est magnifique ; le devant est en argent massif et représente un bas-relief dont le sujet est la vie de saint Janvier. Ce morceau est une des plus belles choses que j'ai vues. »

Le lendemain, il explore le bord de la mer et les environs du golfe où s'étagent les villas dont l'architecture excite son admiration. Le Vésuve fume, il est gris tendre, le ciel bleu nankin, la mer très brillante avec des ondulations tantôt jaunes et tantôt bleues, c'est-à-dire reflétant la voûte céleste. A mesure qu'il descend, le haut de la montagne du volcan

gris bleu s'harmonise avec une légère vapeur. Sur l'eau, qui semble fumer, court un petit brouillard un peu rougi, mais plus foncé que le ciel, qui se confond avec l'horizon. Les maisons se détachent en brun sur les montagnes, lesquelles paraissent s'évanouir dans la nue. La fumée du volcan est légèrement bitumineuse et s'étend à droite en ligne horizontale. Tel est le spectacle qui se déroule sous ses yeux et que nous font connaître quelques notes éparses et brèves. Ce sera avec ces données et en gardant vivace dans sa prunelle cette apparition si ardemment désirée qu'il pourra exécuter des croquis et des peintures, notamment. *Souvenir d'Italie* (à M. Audran, Paris) ; les *Environs de Naples* (tableau acquis par la Société des Amis des Arts de l'Aube) ainsi que divers dessins (collection de Mlle Magaud).

Son deuxième voyage présente un intérêt beaucoup plus vif, car c'est moins en touriste amoureux de l'imprévu qu'en artiste soucieux de tirer profit des enseignements des maîtres qu'il l'entreprit au commencement du printemps de l'année 1867. Il visita la partie centrale, les provinces du nord et alla promener sa fièvre d'investigations jusqu'en Vénétie. Son journal de voyage est plutôt un guide qu'une description des monuments et des objets d'art renfermés dans ce musée vivant qu'est l'Italie. Cependant, à côté de l'énumération des curiosités locales connues de tous et du simple adjectif au moyen duquel il les qualifie, on rencontre des appréciations personnelles dont quelques-unes valent d'être relatées, étant donné le caractère si judicieux de Magaud.

Naturellement, Rome excite au plus haut degré son enthou-

siasme; c'est dans la Ville Éternelle qu'il dirige surtout ses recherches parce que c'est là, qu'il peut étudier Raphaël qui est l'objet de son culte. Les deux albums rapportés de ce voyage sont remplis de dessins d'une fidélité étonnante. L'un est entièrement consacré à Rome. Ces deux albums constituent de véritables narrations linéaires dont l'intérêt est toujours soutenu.

Le 31 mars, il va visiter *la Farnésine* décorée d'après les dessins de Raphaël. Il n'a pas de peine à distinguer, dans la première salle, la figure — la seule — exécutée par Raphaël lui-même. Elle est vue de dos et représente une des trois grâces dans *l'Histoire de Psyché,* « ce qui est facile à reconnaître, note-t-il, à la suavité des contours ». *Le Triomphe de Galatée* (deuxième salle) constitue, à son gré, une des œuvres les plus poétiques du célèbre peintre. Au Vatican, il trouve la Vierge de Foligno « d'une couleur admirable »; mais, après avoir reconnu que la chapelle Sixtine est « la plus belle chose que l'on puisse voir », il estime, avec tous les critiques d'ailleurs, que Michel-Ange est l'artiste le plus *fort* des temps modernes. A la galerie Barberini, il s'arrête devant un portail authentique de la Fornarina, peint par Raphaël et, à Santa Maria del Popolo, devant « une figure superbe de modelé », exécutée par Salviati (Francesco Rossi) dans la première chapelle à gauche (dite de Raphaël) et qu'il dessine d'un crayon gras et souple, paraphrasant ainsi par l'image les commentaires de son écriture. Puis il admire l'immense plafond : *le Triomphe de la Gloire.* « Ce plafond est très réussi, écrit-il, les figures sont peintes largement et le tout est d'un

ensemble de couleurs harmonieuses. C'est le plafond le mieux entendu que j'ai jamais admiré au point de vue décoratif. » Le 8 avril, il visite encore le palais de Barberini, il va voir ensuite le palais Pamfili, la galerie Borghesa et l'église San-Agostini. Après avoir dénombré la plupart des œuvres que renferme cette église, œuvres qu'il trouve plutôt médiocres, il ajoute : « Tout cela tombe par la comparaison avec le *Prophète Isaïe,* de Raphaël, qui est peint sur le troisième pilastre. Cette fresque, bien que très usée, paraît étrangère à toutes les autres compositions par son grand caractère de majesté, par son dessin large et serré, par sa couleur forte. »

Les notes concernant Rome se terminent par un parallèle qui résume ses impressions et fait connaître son opinion sur Raphaël et Michel-Ange : « Lorsqu'on arrive à Rome chaque chose vous surprend ; toutes les églises avec leurs peintures vous paraissent des manifestations au-dessus de toute idée. Mais, après avoir beaucoup vu et admiré, deux hommes seulement brillent d'un plus vif éclat que tous les autres : ce sont Raphaël et Michel-Ange. Michel-Ange, d'abord, a quelque chose qui vous entraîne ; sa manière indépendante et osée le sépare de tout. Mais lorsqu'on a analysé les œuvres de Raphaël, le charme qu'il sait joindre à la force vous captive, malgré vous, et vous êtes obligé de le placer à la tête des peintres. »

Pérouse, qu'il visite à la date du 28 avril, le frappe par son pittoresque. Les rues en pentes rapides et tournant dans tous les sens, le pavage en dalles et en briques ne manquent pas d'alimenter sa curiosité. Il pénètre dans la cathédrale, va

visiter San-Agostino, San-Francisco, la Pinacothèque, le palais du Conestabli, la Confraternita et la salle del Cambio dont les peintures de Vanucci provoquent son analyse. « Ces fresques, conclue-t-il, ont pour le Pérugin l'importance de celles du Vatican pour Raphaël. Malheureusement, le Pérugin se ressemble toujours. »

Le lendemain, nous le trouvons à Assise, admirant les rues qui montent et descendent d'une manière encore plus rapide qu'à Pérouse. Il n'oublie pas d'aller voir le Sagro Convento, l'église Inférieure, l'église Supérieure, San Antonio et la cathédrale. Il exulte à la vue d'une madone de Cimabue (relevée dans son album) et d'une *Adoration des Mages,* du Pérugin, l'une dans l'église Inférieure, l'autre à Santa-Maria de Bianchi.

Le 1er mai, il est à Orvieto dont il visite la cathédrale qu'il considère comme un des plus beaux monuments de l'Italie ainsi, d'ailleurs, que celle de Sienne, ville qu'il parcourt le jour suivant et qui lui permet de crayonner quelques esquisses. *L'Évanouissement de sainte Catherine*, par Sodoma, le ravit, et les tableaux des anciens maîtres de Sienne qui se trouvent à l'Institute delle belle Arte sollicitent particulièrement son attention d'artiste et de savant. Écoutons sa brève description du Dôme, ou cathédrale de Sienne : « Elle est très belle de détails et d'ensemble; les assises de pierre sont noires et blanches. Le pavé en marbre de diverses couleurs est très curieux; il représente des compositions en clair obscur formé de marbre blanc pour le clair, de gris pour les demi-teintes renforcées par des hachures croisées. Le dessin des figures

est accusé par des traits gravés en creux et noircis. Les plus belles compositions de ces *graffiti* sont de Beccafumi et ressemblent à de la gravure à larges traits. »

Ses notes sont brèves sur la cathédrale d'Orvieto ; mais son crayon n'est pas demeuré insensible aux beautés architectoniques de l'édifice dont il trace un leste croquis.

A Florence, où il arrive le 5 mai, il recueille d'inoubliables impressions et fait collaborer sa plume d'écrivain avec son crayon d'artiste. Celle-là nous parle des œuvres de Filippo Lippi, de *la Résurrection,* de Bronzino, et de la célèbre *Madona del Sacco,* d'Andrea del Sarto ; celui-ci nous reproduit des figures de maîtres italiens, notamment de Luca della Robbia, de Luca Biangiasi, de Cardicigoli, de Barocci, de Beccafumi, de Jules Romain et de Pietro de Cortone.

Sa conclusion touchant l'œuvre des Primitifs mérite d'être reproduite. La voici : « Ghirlandajo est l'un des premiers peintres ayant contribué à dégager l'art des liens de la tradition et à le pousser en avant. La pose de ses figures est simple et naturelle ; la plupart d'entre elles sont pleines de dignité... Les belles fresques du couvent de l'église des Carmins, par Masolino da Panicale, continuées par Masaccio et terminées par Filippino Lippi, ont été étudiées, tour à tour, par le Pérugin, Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange... Il y a de l'ampleur dans les draperies, une grande simplicité dans la composition et le dessin. Les figures nues sont très modelées, et déjà il est facile de voir que ces artistes marchaient dans une voie nouvelle où allaient briller Michel-Ange et Raphaël. »

Pistoïa l'incite à reproduire son immense temple et à enlever deux croquis de tableaux dont l'un, *Saint Dominique recevant le Suaire,* attire son crayon.

A Lucques, il loue sans réserves les figures peintes à fresque, aux quinzième et seizième siècles, par Amico Aspertino « bien dessinées, d'un beau modelé très avancé dans les têtes » et quelques enfants « dont la distinction la grâce, la couleur et le dessin se sont réunis pour faire ressembler ces morceaux aux belles choses du Pérugin ».

A Bologne, son sens critique s'exerce avec sévérité ; toutes les œuvres ne trouvent pas grâce devant sa prunelle inquisitoriale. Si la fresque de la voûte du dôme a quelques qualités, les peintures de la cathédrale sont médiocres. Le *Saint Dominique reçu dans la gloire du Paradis* (église San Domenico) est une bonne peinture du Guide, ayant une certaine analogie avec son *Aurore,* mais elle est un peu lourde, en dépit de la grandeur du style. Quant au tableau *Évangélistes et Docteurs,* par Sabatini, de l'église San Giacomo Maggiore, dont le modelé est ferme et la couleur brillante, il lui paraît d'autant meilleur que *l'Enfant ressuscité,* par Tiarini, est ordinaire bien qu'il soit l'œuvre capitale de ce peintre. Le *Saint Roch,* de Ludovico Carraci, lui semble également vulgaire. C'est le seul tableau qu'il cite du peintre bolonais dont son album contient seulement deux figures de femme.

Son séjour à Modène lui suggère quelques réflexions. Il mentionne un Paul Veronèse, « mort de ton, mais fin, » ce qui est une appréciation au moins curieuse ; un *Crucifiement,* du Guerchin, « le meilleur tableau que je connaisse de lui »,

ajoute-t-il, et un Tintoret « très nerveux et original, mais non moins incorrect ».

La patrie de Francesco Mazzuoli exerce un attrait irrésistible sur Magaud qui la visite en détail et en tire des éléments assez nombreux. Il place en première ligne la fresque de la coupole de Saint-Jean, du Corrège : *l'Assomption de la Vierge* dont il fait la description avec le secret dessein d'y puiser ultérieurement des indications précieuses tant au point de vue de l'ordonnance qu'à celui de l'exécution manuelle. Il y admire surtout la puissance et la clarté du coloris ainsi que la chaleur des ombres. A la Pinacothèque, Le Corrège le retient encore avec deux toiles : *le Repos en Égypte* et *la Sainte Famille,* l'une remarquable par la limpidité des tons d'ombre où « tout est ferme sans être arrêté », la finesse du dessin et la volonté de la touche, l'autre par la suavité, le brillant, la transparence des ombres et la largeur des modelés. Son album renferme, entre autres dessins, celui d'une figure du Parmegianino d'un relief gras et souple, mais dont il ne fait pas mention dans ses notes de voyage, du moins avec le titre.

Avant de se rendre à Venise, qui marque le point *terminus* de son voyage en Italie, il s'arrête à Ferrare et à Padoue, signalant les richesses d'art qui y sont contenues. *La Cathédrale* et *la Pinacothèque* de la première de ces deux villes lui fournissent l'occasion de noter quelques toiles intéressantes. Muni de son catalogue, il observe et compare. Mais à la pinacothèque, il remarque des ouvrages de deux peintres qu'il étudie d'autant plus volontiers qu'ils ne figurent pas sur le livret. Ce sont Garofolo et Dosso Dossi. « Le premier, dit-il,

est dans la manière de Raphaël, ses compositions dénotent un goût parfait et beaucoup de sentiment. Il a quelquefois une couleur ressemblant à celle du Titien, comme dans *le Massacre des Innocents* où se trouvent des personnages qui ont une grande tournure. Le second est un peu *clinquant,* mais il étonne par son grand aspect ; il est peut-être moins généralement parfait que Garofalo, mais il possède une connaissance plus grande des ombres et des couleurs. »

Padoue lui réserve une joie particulière. Elle est provoquée par le long examen d'une peinture de Romanino Bressano, exposée provisoirement à la pinacothèque ; elle représente *la Vierge et l'Enfant* entourés de saints. Après en avoir esquissé une description il conclut : « L'ensemble de ce tableau est d'une couleur admirable ; toutes les chairs sont colorées, celles qui se détachent dans l'ombre sont particulièrement brillantes. Ce tableau est la plus belle peinture que renferme Padoue. » L'album nous montre une figure appartenant à une toile exposée dans la septième chapelle de Santa Gustina.

Son voyage prend fin à Venise, « la Vénus de l'Adriatique », où tout ne lui paraît pas parfait au point de vue pictural. Certes, Magaud est un artiste convaincu et un observateur impartial, mais il est avant tout classique et s'il estime très ordinaire *l'Assomption,* du Tintoret, et trop noir *le Martyre de saint Laurent,* du Titien, il ne faut pas s'en étonner outre mesure, d'autant plus qu'ailleurs, il saura reconnaître, avec sa franchise habituelle, que le *Crucifiement,* du Tintoret, à l'église de San-Giovanni et Paolo, est une très brillante peinture, et que *les Noces de Cana,* du même, est une œuvre belle

d'arrangement, étincelante de couleur, malgré une faute dans la conception, faute qui consiste à avoir trop sacrifié la figure de Jésus-Christ. En passant, il dit un mot très juste sur Tiepolo, à propos de la peinture du plafond d'une petite salle située au premier étage de la Scuola dei Carmini : « excellente d'effet et de composition, habile et facile, mais trop faite au bout du pinceau. »

Les peintures du Tintoret que l'on conserve à l'église et à l'école de San-Rocco sont jugées par lui d'une manière impitoyable. Il se montre particulièrement dur à l'égard du peintre vénitien dont les compositions sont ici « déréglées », là « baroques », ailleurs « mal dessinées en même temps qu'inconvenantes par la nature des sujets ». Mais Magaud n'éprouve aucun embarras à reconnaître hautement que *l'Apothéose de saint Roch,* à *l'Albergo,* possède « une couleur fraîche et brillante où les qualités du coloriste se confondent avec celles du dessinateur ». *L'Apothéose de saint Roch* est, aux yeux de Magaud, l'apothéose du Tintoret lui-même.

Le voyage à travers l'Italie fut pour l'artiste marseillais plus fertile en enseignements qu'en motifs de compositions historiques ou de paysages. Aux tableaux déjà cités, ayant eu l'Italie pour inspiratrice, il faut ajouter : *Scène familière* (à la Société des Amis des arts de Lyon), *Sous la Treille* (collection Goupil et Minguet); *Pifferari* (à la Société des Amis des arts de Marseille; *Fileuse italienne* (dans une collection bordelaise); *Italienne,* exposée à Paris en 1867 et vendue à un Américain; *Italienne à la fontaine ; la Mère et l'Enfant* (à un amateur de Lyon) ; *la Mère et l'Enfant* (aquarelle, collection

Séjourné); une autre petite aquarelle exécutée à Rome et représentant l'*Intérieur de l'église de Santa Maria Trastevera; Pêcheurs napolitains,* toile gravée par Alexandre Manceau. Est-ce une illusion? En la considérant on croit se trouver en présence d'une *Sainte famille,* car le figuier qui étend ses feuilles ressemble à l'arbre biblique, la jeune mère à une madone de Raphaël, son enfant, qu'elle tient debout devant elle, à un précoce Jésus échappé du tableau d'un Primitif, et le pêcheur, assis sur une pierre, le front pensif, à saint Joseph qui aurait troqué sa profession de menuisier contre celle de pêcheur. Ce jour-là, Magaud a entrevu l'Italie contemporaine à travers l'antiquité.

Il a, en outre, rapporté de ces voyages une série d'aquarelles représentant des types de la campagne de Rome et des Tyroliens qui sont des morceaux achevés. Par leur rigoureuse justesse ethnique, par la puissance du coloris et l'énergie des modelés, ces pages sont supérieures à celles de Papéty.

Enfin, il convient de ne pas oublier *Graziella* (collection de M. Jules Cantini), une touchante effigie de jeune Napolitaine. A quelle époque remonte l'exécution de cette œuvre? C'est ce que je ne saurais dire avec certitude. Mais qu'importe! Graziella est de tous les temps et de toutes les nations. C'est le type éternel de la jeune fille déçue dans ses espoirs les plus divins, la personnification de l'Amour aux prises avec l'égoïsme et l'orgueil de l'homme. En la contemplant, je songeais invinciblement à l'héroïne de l'une des *Confidences* de Lamartine. Il me semblait entendre le poète, jeté par la tempête dans la famille des pêcheurs napolitains, lui lire d'une voix émue les

pages de *Paul et Virginie;* je croyais voir couler les larmes de la jeune Graziella et soulever son cœur lorsqu'il s'éveilla à l'amour; j'assistais au départ du poète qui venait de jeter le trouble dans une âme innocente, je lisais les lettres pressantes, j'étais le témoin des appels désespérés de la pauvre mère qui voit son enfant se débattre contre l'irrévocable mal, puis à l'atroce silence du poète, à la mort de la petite corailleuse.

Sur la plage sonore où la mer de Sorrente
Déroule ses flots bleus au pied de l'oranger...

Plus que le sentiment de la réalité, la sensibilité peut faire passer devant les yeux de pareilles évocations. Mais la sensibilité, si aiguë qu'elle soit, est servie ici par l'expression morale de l'œuvre de Magaud. Sous sa coiffe blanche, dans son cadre de cheveux noirs, la tête aux chaudes carnations respire la tristesse irrémédiable. Ce n'est point un masque tragique dévoré par une passion farouche, mais une physionomie douce et résignée empreinte de la beauté commune aux jeunes filles du peuple. Les yeux sont chargés d'une mélancolie profonde et derrière le front se joue un drame muet, inavoué, dont le dénouement sera fatal.

Lamartine était allé plonger le désespoir dans une humble famille de pêcheurs et verser le poison dans un cœur virginal; Magaud a fait revivre Graziella et, du même coup, illustré d'une manière définitive une des plus innocentes figures du martyrologe de l'Amour.



GRAZIELLA

XI

TRAVAUX DÉCORATIFS A LA PRÉFECTURE DES BOUCHES-DU-RHONE

Le 1er juillet 1864, M. le sénateur de Maupas, chargé de l'administration des Bouches-du-Rhône, écrivait une lettre à Magaud pour lui faire pressentir la commande des peintures décoratives de la Préfecture, « ayant pu apprécier par moi-même, disait-il, quelques-uns des ouvrages que vous avez exécutés à Marseille, votre ville natale, avec un véritable succès. » A la date du 31 mai de l'année suivante, M. Nolau, architecte en chef du département, l'informa qu'il était définitivement désigné pour l'exécution de ces travaux officiels que la politique a eu le bon esprit de respecter, ce dont il faut la louer hautement. La forme du gouvernement a changé, les préfets ont succédé aux préfets, les représentants du nouveau régime ont fait reléguer dans les magasins aux accessoires bien des symboles défraîchis, mais les peintures de Magaud sont demeurées impersonnellement jeunes, et l'impératrice Eugénie qui symbolise la France dans une de ses compositions est demeurée la France aux yeux de tous, même de ceux qui professent à l'égard des régimes déchus la plus profonde aversion.

Vers la fin de l'année 1865, les travaux de construction de la préfecture des Bouches-du-Rhône étant très avancés, l'artiste put monter sur l'échafaudage, qui devait être pour lui un piédestal, et se trouver en face de ses immenses voûtes, champs d'exploration où son pinceau remporta une éclatante victoire, après une lutte de sept années.

Les travaux décoratifs furent terminés, en effet, au cours de l'année 1872. Ils se composent de huits plafonds allégoriques et de trente-deux sujets divers répartis dans le cabinet du préfet, le salon de réception, le salon de compagnie, la salle à manger (rez-de-chaussée de l'aile du jardin) et dans les trois salons et la salle à manger d'apparat du premier étage.

Le plafond du cabinet du préfet, plafond disposé en longueur, représente *l'Industrie guidée par la Science;* il est accompagné de quatre médaillons, avec autant de figures en buste se détachant sur fond d'or : l'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Amérique.

Le Travail est personnifié par une figure pensive appuyée sur une enclume, tandis qu'à ses pieds se trouvent une roue à dents, des ballots et divers produits. La Sagesse placée à côté du Travail, le regarde, l'inspire et le fortifie. Au bas, deux enfants sont chargés d'épis.

L'Europe, c'est une femme majestueusement drapée, laissant voir ses tresses brunes sous sa couronne, elle tient un sceptre et un livre, car elle est à l'avant-garde du progrès et de la civilisation. L'Asie est une vibrante Orientale, à la carnation ardente, aux yeux veloutés, aux cils noirs; elle est vêtue d'un turban versicolore, coiffée d'un croissant avec des

perles blanches qu'ensanglante un grenat et elle porte un collier blanc suspendu à son corsage. L'Afrique nous apparaît sous les traits d'une femme aux cheveux noirs retombant sur les épaules et venant se nouer comme une cravate autour de son cou. Une plume rouge de chaque côté de la tête, des anneaux aux oreilles, un bracelet, un carquois sur l'épaule, des flèches dans la main droite complètent l'accoutrement de cette partie du monde sur laquelle la France a plus particulièrement les yeux fixés. Une femme brune, diadémée et hérissée de plumes blanches alternant avec des plumes rouges, joue l'Amérique avec un accent et une couleur locale bruyamment exprimés. L'artiste nous a découvert une Amérique pittoresque, les beautés des races sauvages du Nouveau Monde en les incarnant dans un prototype au teint chaud, aux cheveux noirs qui retombent négligemment sur les épaules, à la poitrine illustrée d'un collier de perles blanches et de pendeloques bariolées, ayant la lance en arrêt. La chemisette se rejoint en fermail sur le collier et laisse échapper deux seins gonflés, fruits que la civilisation mondiale n'a pas encore cueillis.

Ce rapide voyage effectué, nous passons dans le grand salon que *les Arts, les Sciences et les Lettres* décorent grâce au pinceau de Magand qui les a représentés au moyen de quatre figures principales : la Poésie tenant une lyre et s'envolant vers les cieux ; la Musique jouant de la harpe ; la Peinture sous les traits d'une femme avec une palette sur laquelle elle prend des couleurs ; la Science sous ceux d'une femme penchée au-dessus d'un globe terrestre ; elle s'abîme à la pour-

suite de nouvelles découvertes, non loin d'une cornue, d'un livre et d'un temple qui parachèvent l'explication du sujet. Quatre médaillons bleus renfermant des enfants constituent la partie ornementale.

Le salon de compagnie est animé par *l'Esprit de la Conversation* autant que par la grâce et la vivacité du coloris des figures. Ici, c'est le refuge de la famille, le lieu où le langage de l'amitié est l'interprète des sentiments affectueux. La figure qui personnifie ce langage ne sera donc pas pédantesque ni maniérée. Vêtue d'une chemise blanche et d'une tunique jaune, elle est assise au milieu d'un auditoire attentif; son geste simple souligne la sincérité de son verbe. En haut, des génies épandent des fleurs dont le parfum se mêle à celui des fleurs de rhétorique s'échappant des lèvres de la Conversation qui plane non dans les nuages, ce qui eût été irrévérencieux, mais au-dessus d'eux, auprès d'une corbeille fleurie, au milieu de femmes empressées autour d'elle et suspendues à ses lèvres mouvantes. Au bas de cette scène, deux autres femmes échangent entre elles leurs impressions, à côté d'une corbeille, et deux enfants folâtrent dans des poses pleines de souplesse et d'harmonie. La Vue, l'Ouïe, l'Odorat, le Toucher, le Goût et le Sens Moral prennent part à ce tableau sous la forme d'élégantes figures s'enlevant dans des médaillons.

De là nous pénétrons dans la salle à manger où un régal, qui n'a rien de matériel pour nous, nous attend et nous permet de savourer un morceau d'art des plus délicats : *la Ville de Marseille reçoit les tributs de la Terre, de la Mer et des Cieux*.



LE GÉNIE DE LA FRANCE ÉCLAIRANT LE MONDE

(Plafond à la préfecture des Bouches-du-Rhône)

Ce sont d'abord deux Amours. L'un tient un carquois, l'autre un volatile. A gauche, la ville de Marseille trône à côté de deux enfants, l'un portant un écusson, l'autre une aiguière, tandis que devant elle apparaissent deux femmes recouvertes de draperies volantes; l'une d'elles, couleur d'algue, cache dans les plis de sa draperie un Amour tenant un poisson; la seconde, couleur jaune, offre un panier rempli de fruits mûrs.

Ce morceau de style, présenté dans un cadre ovale, est accompagné de quelques hors-d'œuvre servis en des camaïeux rouges sous la forme d'enfants et d'attributs variés. L'un des enfants — un amour puisqu'il a des ailes — tient une guirlande fleurie et un voile qui s'enroule; un autre, d'un modelé gras et souple, une corbeille débordante de fruits; le troisième, dont l'attitude est pleine de noblesse, une urne et une coupe couronnée de pampres; le quatrième, un poisson sous le bras et un harpon sur l'épaule.

Au premier étage d'autres surprises nous attendent. C'est là que nous trouvons *le Génie de la France éclairant le Monde* et *la Paix armée veillant au bonheur de la France*, deux belles compositions patriotiques, lesquelles, selon le propre aveu de Magand, constituent ses plus intéressantes pages en ce qui concerne l'œuvre décorative de la préfecture. Mais là ne se bornent pas les seules attractions que l'art nous réserve dans le palais préfectoral. *La France protégeant l'Agriculture* et *la France, entourée des Muses, favorisant les Arts, les Sciences et les Lettres* ne sont pas moins remarquables par le sens qu'elles revêtent et l'exécution large dont elles portent la marque.

Précédant la salle carrée, le premier salon est orné d'une voûte ronde avec pénétrations formant voussures. Elle a été exécutée à la cire et à l'huile. C'est *le Génie de la France éclairant le Monde,* une de ces pages décoratives dont Magaud a eu le secret à Marseille. L'illusion est si vivace que le plafond semble se transformer en une voûte immatérielle avec de célestes perspectives...

Le Génie, matérialisé au moyen d'une forme grecque, correspond à la nature de notre esprit qui, par son atticisme et son action civilisatrice, a une étroite affinité avec celui des habitants de l'antique Hellade.

Les ailes frémissantes, un flambeau allumé à la main, il escalade les nuages et sort triomphant par une échappée éclaboussée de rayons qui ont tout l'éclat d'une apothéose et qu'écartent des génies ailés, tandis que la France, majestueusement assise, montre son génie d'un geste noble; elle a un sceptre dans la main gauche, un bouclier sous le bras et, à ses pieds, une mappemonde, une corne d'abondance et des livres. La Paresse est représentée par une femme couchée et l'Ignorance par un homme qu'aveugle la rayonnante lumière. Autour d'elles, des figures ornées des attributs de l'Art et de l'Industrie complètent la décoration de ce plafond dont les voussures sont occupées par des figures symbolisant les cinq parties du monde : l'Europe avec une femme brune incarnant la race du Midi et une femme blonde rappelant le type du Nord, toutes deux accompagnées de génies qui sont pourvus des symboles de la Science et de l'Industrie; l'Asie avec deux figures féminines : la Chine et l'Inde ainsi que des génies fai-



LA PAIX ARMÉE

(Plafond à la préfecture des Bouches-du-Rhône)

sant brûler des parfums parmi des produits de leur pays; l'Afrique avec une Arabe accoudée sur le sphinx fatidique et observant les effets du *Simoun*, tandis qu'un génie ailé lutine un scorpion au milieu des ruines et qu'une négresse décoche un trait à un lion tenant un enfant; l'Amérique avec un type de femme sauvage, assise sur la peau d'un tigre, et un type de femme civilisée parmi des lingots d'or, à côté des produits du Nouveau Monde et d'une chaîne brisée, la chaîne de l'esclavage.

Le salon carré est dominé par *la Paix armée veillant au bonheur de la France*, composition de forme ronde et divisée en trois groupes principaux.

Le groupe situé à l'extrémité supérieure se compose de deux Renommées aux ailes déployées, aux draperies volantes; l'une d'elle tient, dans chaque main, un rameau d'olivier, l'autre prend des fleurs dans une corbeille posée sur les genoux d'un petit génie qui plane à leurs pieds. Le groupe de droite est figuré par Minerve tenant une lance de la main gauche et un rameau de l'autre; elle est assise sur le fût d'un canon muet et se tourne vers l'Étude, une jeune femme penchée sur un livre. A ses pieds elle foule la Discorde serrant dans ses mains crispées un brandon en feu et maintient la Guerre enchaînée. Le groupe de gauche est formé au moyen de gracieuses figures de femmes élégamment drapées et disposées avec goût. Deux d'entre elles devisent nonchalamment assises sur des nuages; une troisième joue des pipeaux au son desquels dansent deux de ses compagnes; la sixième écoute avec une attention religieuse et la dernière fait danser un petit

Amour qu'elle tient suspendu délicatement par les deux mains. Enfin, au centre de la composition, dans une note plus claire, une jeune déesse savoure le bonheur de la paix, parmi des Amours qui lui offrent des fleurs et la couvrent de baisers.

L'embellissement artistique de ce salon est encore renforcé par quatre camaïeux verts octogonaux occupant les voussures et dont les sujets : l'Instruction, le Travail, le Mariage, la Famille ont été traités avec beaucoup de précision, malgré le rôle secondaire qu'ils jouent dans la décoration générale de cette pièce. L'Instruction se détache d'un fond de bibliothèque; elle est appuyée sur un livre et flanquée de deux enfants, l'un attentif à ses paroles, l'autre promenant un compas autour d'un globe terrestre. Le Travail c'est encore une femme débrouillant un fil et ayant à sa droite un enfant qui martèle et à sa gauche un enfant qui rabote. Le Mariage nous conduit dans un temple où deux époux sont agenouillés aux côtés d'un patriarche qui tient un livre ouvert. La Famille nous montre une mère dont la draperie retenue au collier par un fermoir laisse voir deux seins vigoureux autour desquels une grappe d'enfants s'enroule.

Le troisième salon des fêtes est orné d'un plafond où se déploie une composition ayant pour titre : *la France protège les Sciences, les Lettres et les Arts*, et que complètent quatre camaïeux rehaussés d'or dont les motifs sont tirés de la vie de l'empereur pendant son voyage en Provence : *Napoléon III et l'Impératrice; Départ pour la guerre d'Italie; l'Empereur pendant l'inondation à Tarascon; Napoléon visite en voiture les travaux de la nouvelle préfecture.*



LES LETTRES, LES SCIENCES ET LES ARTS

D'APRÈS UN DESSIN DE MAGAUD

(Plafond à la préfecture des Bouches-du-Rhône)

La France enveloppée dans une draperie rouge est assise sur un trône, à côté d'un aigle. En haut une Renommée aux ailes frémissantes tient une lyre flanquée de son génie porteur d'une couronne. A gauche se détache un groupe de Muses : l'une d'elles écrit sur une tablette, une autre assise appuye la main sur le globe, une troisième accoudée songe, un livre à la main, et, dans le fond, deux femmes causent devant un buste posé sur une stèle. Au premier plan, des figures féminines surgissent encore qui écrivent et lisent, tandis que l'une d'elles offre une aiguière à la France et qu'une autre se dresse, rayonnante, le front ceint d'une couronne de lauriers. A l'arrière-plan des jeunes filles apparaissent, l'une écrivant, l'autre dansant; elles se détachent sur un fond de personnages qui s'évanouissent dans le lointain.

Enfin sur le plafond de la salle à manger se déroule *la France protégeant l'Agriculture* sur un parcours de sept mètres. Cette composition qui ne comprend pas moins de seize figures fut exécuté en 1868 et le carton exposé l'année suivante, au Salon de Paris où il obtint un grand succès. Dans son numéro de mars 1869, *le Monde artiste* disait par la plume de M. Gourdon de Genouillac : « La composition allégorique est remarquable et il eût été difficile de mieux rendre l'esprit du sujet qu'elle symbolise. »

Lorsque Magaud exécuta ce plafond, sa vision était encore imprégnée de souvenirs romains. Il venait de parcourir l'Italie où les œuvres des grands maitres avaient fortifié son sens décoratif et donné une plus vaste envergure à ses facultés créatrices. On sent l'influence de Raphaël dans la force tranquille

de l'ordonnance et de la pureté du dessin des seize figures qui étoffent *la France protégeant l'Agriculture.*

La France surgit au centre de la composition sous les traits de l'impératrice Eugénie qui, debout devant le trône, tient le sceptre de la main gauche et montre l'Agriculture de l'autre. Elle est couronnée du diadème et revêtue d'un manteau d'hermine sur lequel est suspendue la croix de la Légion d'honneur. Son air hautain la fait ressembler à une statue de Junon. Iris, qui était précisément la favorite de la mère des dieux, s'avance dans une belle harmonie de ligne et de forme, les cheveux flottants, les ailes déployées, les draperies volantes, tenant une buire d'où s'échappent les perles de la féconde rosée. Une écharpe est nouée à sa ceinture. Mais la véritable écharpe de la messagère des dieux brille sous la forme d'un arc-en-ciel dont la lumière irisée contraste avec la couleur sombre des nuages amoncelés sur lesquels la foudre pose son paraphe de feu.

L'Agriculture, personnifiée par une campagnarde robuste sur la poitrine de qui s'arrondissent deux mamelles gonflées de sève, pousse une charrue que des amours traînent sur une route idéale. Ils remplacent les bœufs qui auraient paru trop prosaïques, car l'artiste n'eût pu transformer en cornes d'abondance les deux rameaux qui hérissent leur tête, ni donner à leur corps les formes d'Io. Mais la charrue n'a rien d'allégorique. Elle est pourvue de ses mancherons, de son sep et de son soc, et si elle n'éventre pas la terre, elle s'enfonce dans les nuages, ces nuages dont Magaud s'est si souvent servi et qu'il a tantôt ourlés de lumière, tantôt chargés d'ombres

épaisses, tantôt éclairés comme des vapeurs d'or, mais toujours façonnés avec des formes pleines d'imprévu, se souvenant, suivant le mot du poète, que les nuages sont l'emblème de la vie.

Mais là ne se borne pas la composition à la fois réaliste et éthérée de Magaud. Il y a, à droite, un groupe d'un parfum mythologique très pénétrant. Il est composé de quatre figures de femmes symbolisant les quatre saisons. L'Été offre le blé ; l'Automne, une grappe de raisins d'une main et un plateau chargé de fruits de l'autre ; le Printemps cueille une fleur pour un amour qui se cache dans les plis de ses seins plutôt que dans ceux de sa tunique dont cette figure est si peu recouverte ; l'Hiver blotti, à l'arrière-plan, est enveloppé d'un manteau sombre et se détache en une silhouette satanique. A gauche, c'est la Famille que représente une jeune mère envahie par deux enfants si bien posés qu'ils semblent former les accessoires essentiels d'une même figure, les parties indispensables d'un même bloc. Vue par derrière, mais le visage présenté de profil, l'Abondance, assise, appuie sa main sur une immense corne d'où sortent des fruits, non loin d'un canthare entouré de raisins et d'une coupe. Dans le fond, à gauche, Bacchus, le thyrse à la main, se vautre sur un nuage où deux hommes entassent les pampres dans un foudre.

L'œuvre immense de Magaud prit fin à une période particulièrement troublée de notre histoire. L'empire était renversé et Napoléon III ne put la visiter comme il avait visité, autrefois, les travaux de la préfecture à un moment où son règne brillait du plus vif éclat. Lors de cette visite officielle, que

Magaud a lui-même commémorée dans un des camaïeux ornant la grande salle des fêtes, il avait dit à M. de Maupas en arrivant devant l'édifice : « Vous avez un beau mur devant votre préfecture, » pour marquer son étonnement de ne point voir plus de ressauts sur la façade. Quelle opinion aurait-il formulé en présence des peintures décoratives de Magaud ! C'est ce que les hasards de la politique ne nous ont pas permis de connaître. Mais la postérité qui survit à tout, même aux empires, se chargera de faire connaître la sienne. Elle dira qu'avec Magaud a disparu non seulement le plus grand décorateur de style dont s'honore Marseille, mais encore le dernier représentant de l'allégorie et du symbolisme mythologique.

XII

LA BIBLIOTHÈQUE DE MARSEILLE. — HOTELS PRIVÉS

Nous venons d'examiner les œuvres principales du célèbre peintre marseillais. Il nous reste à jeter un coup d'œil sur quelques morceaux relevant de la peinture décorative qui, pour n'être pas aussi considérables que les précédents en ce qui concerne l'ordonnance, n'en constituent pas moins des œuvres dignes de la réputation de l'artiste au point de vue de la conception.

Au premier rang, il faut citer les peintures qui décorent la grande salle des fêtes de la Bibliothèque de la ville de Marseille, travail confié à Magaud le 6 juin 1876, en vertu d'une délibération de la commission municipale en date du 6 mars de la même année, mais commencé seulement en 1880 par suite des préparatifs de l'accessoire ornemental.

La voûte de l'hémicycle est ornée des *Arts du dessin* représentés par l'Architecture, la Sculpture et la Peinture.

L'Architecture, qui est née des besoins de l'homme, a été le premier de tous les arts. La figure qui la symbolise, drapée en rouge, occupe le centre de l'hémicycle ; elle est assise, ainsi qu'il convient à la personnification d'un art dont la stabilité est la caractéristique essentielle. La Peinture, munie d'une

palette, et la Sculpture, armée d'un ciseau, sont debout dans une attitude de subalternes, l'une s'enlevant dans une gamme verte, l'autre dans une tonalité bleue, toutes deux inclinées vers l'Architecture pour indiquer l'aide qu'elles attendent d'elle, tandis qu'au-dessous deux enfants déroulent un phylactère où figure l'inscription : *Lusce ex artibus fit decor summus.*

De chaque côté du groupe, deux figures de femmes assises : *l'Inspiration,* à droite ; *le Travail,* à gauche. La première, sortant d'une draperie jaune, illuminée d'un rayon intérieur, esquisse un geste triomphant parmi des rameaux et des fleurs ; la seconde, s'appuye sur deux modillons et un plan.

Le groupe est couronné par deux Renommées et enserré dans une colonnade circulaire, pareille à celle du palais de Longchamp, qui s'enlève sur un ciel olympien. La Renommée suspendue à droite est drapée dans une tunique rouge ; elle embouche une trompette et tient un rouleau ; celle qui plane à gauche est recouverte d'une robe bleue et porte une couronne accompagnée d'un caducée.

Dans les tympans, on remarque, à droite, *la Bijouterie* et *le Vitrail;* à gauche, *la Tapisserie* et *la Céramique,* enfermées dans un encadrement de feuilles d'acanthe stylisées. C'est *l'art mineur* comme on disait au moyen âge, succédant au grand art. Magaud s'y montre coloriste autant que dessinateur. Deux figures féminines, accolant un vase Renaissance, ainsi que deux génies représentent la Bijouterie et le Vitrail. La première, tunique rouge et ceinture verte, toute chatoyante de reflets, présente un bracelet et s'accoude sur un petit coffre ; l'autre, située à droite, montre un vitrail gothique où s'allume



LES ARTS DU DESSIN

(Décoration de l'hémicycle de la bibliothèque de Marseille)

l'image de Jésus-Christ. De chaque côté, deux enfants nous disent les arts industriels dans leurs rapports avec la bijouterie et les vitraux, car l'un affine son outil et l'autre peint assis devant un pupitre.

La Tapisserie et la Céramique sont également ornées d'un vase magnifique dont la panse s'anime de figurines et au bas duquel deux enfants sont assis. A chaque extrémité, deux femmes symboliques se détachent ; celle de droite, vêtue en rouge, porte une urne ; celle de gauche, drapée en bleu, tient un tapis bariolé qu'elle considère. Toutes deux sont accompagnées de leur génie ; l'un examine un tapis, l'autre broie des matières à côté d'un tour de potier.

En face de l'hémicycle trois grandes figures empreintes d'un caractère archaïque s'imposent à l'admiration, grâce à une noblesse de formes qui rappelle avec fidélité les figures de Paul Delaroche à l'hémicycle du palais des Beaux-Arts. Les modelés n'ont peut-être pas la profondeur de ceux qui construisent les savantes représentations plastiques dont l'artiste a embelli la vieille cité phocéenne ; mais la touche est large, et le dessin, pris de haut, conserve une finesse digne d'être l'interprète de Phidias, campé comme un lutteur au repos, d'Apelle, le buste nu, l'œil fixe, d'Ictinus, au front méditatif, à côté desquels se dégagent l'Art grec, personnifié par une femme enveloppée d'une tunique rouge, et l'Art romain, simulé par une femme assise promenant son compas sur un chapiteau (1).

(1) Ces cinq compositions sont marouflées ; les autres ont été peintes à la cire sur la paroi.

Cette œuvre décorative, la dernière de l'artiste, — elle prit fin dans le courant de l'année 1890, — présentait de grandes difficultés d'ordre matériel, car il fallait combattre le caprice des courbes et des pénétrations de la vaste salle qui, pour lui, fut la salle des fêtes de l'École des Beaux-Arts bien plus que celle de la Bibliothèque : deux refuges de l'étude que l'architecture a, d'ailleurs, réunis dans le même monument, œuvre d'Espcrandieu.

École des Beaux-Arts ou bibliothèque, peu importe ! L'histoire de l'art appartient à l'une et à l'autre de ces deux institutions dont nul mieux que Magaud n'était qualifié pour faire sentir l'étroite connexité.

Un jour, cette salle d'apparat, transformée en salon de lecture, sera elle-même un vaste livre et chaque mur une page illustrée. Depuis longtemps, elle retentit du bruit des discours de réception à l'Académie, qui compta Magaud au nombre de ses directeurs, et du fracas des ovations saluant les lauréats de cette école dont il a été « le second fondateur », suivant l'énergique expression de M. Jules Comte.

Ces belles solennités de l'esprit ne sauraient avoir un cadre mieux approprié à leur caractère, et tous ceux qui ont le culte du souvenir ne manqueront pas de les associer à une intime manifestation en l'honneur du célèbre peintre marseillais.

Sa renommée de décorateur était si grande qu'il était sollicité à l'envi pour l'embellissement artistique des hôtels privés. Toutefois, ses occupations multiples ne lui permirent pas toujours de donner satisfaction à tous ceux qui s'adressèrent à lui pour donner à leur demeure le sourire du Beau. Néanmoins,

il a pu exécuter quelques travaux de cette nature à Paris et à Marseille, travaux que nous allons passer rapidement en revue.

Il peuple d'amours le plafond et les quatre tympans de la salle de billard de M. Julliany, à Paris, après avoir fait trôner Cérès sur celui de M. Arnaud. Il fait ensuite s'épanouir les trois Grâces à la voûte du salon de M. Papère et exécute pour M. Caire une répétition du plafond du café des Deux Mondes, dont l'esquisse, qui fait partie de la collection de Mlle Magand, figura à l'Exposition de l'art provençal de 1906. Cédant aux instances réitérées de M. Massot, il peint en grisaille une interminable bacchanale, suite de bas-reliefs où s'agite un monde échevelé de bacchantes et de satyres, puis il fait tomber des amours et des fleurs du plafond de l'hôtel de M. Servel, groupe gracieux où le mouvement s'allie au charme.

Chez M. Prat, il se livre à une composition décorative plus importante. C'est la Félicité que l'artiste fait planer au-dessus de la tête de l'heureux maître de céans, la Félicité qui vient charmer sa vie domestique sous la forme d'une jeune immortelle armée d'un caducée et de l'Amour qui l'embrasse et qu'elle accueille avec transport. Son visage exprime l'extase muette de la sérénité. Elle est assise sur des nuages, enveloppée dans une draperie aux cassures souples. Autour de son long col s'enroule un collier de perles retombant sur sa poitrine luxuriante. A côté d'elle, à droite, une femme allaite son enfant ; à gauche, deux femmes, le torse nu, l'une vue de face, l'autre de dos, tendent la coupe à un amour qui laisse échapper d'une amphore les flots du nectar des dieux. En

haut, deux amours enrubannés jettent des fleurs sur le groupe central, tandis que deux autres amours enguirlandés de fleurs sèment des baisers et des roses.

Pour M. Armand, président de la Chambre de commerce de Marseille, il peint un plafond représentant les jeux de l'enfance. Des amours gambadent dans un ciel d'azur ouaté de nuages blancs. Ils sont grassouillets et pleins de mouvement. On dirait des étoiles filantes, tant ils s'élancent avec vivacité. Jamais Magaud n'a déployé plus de naturel, ni plus de dextérité dans la figuration du dieu. Le petit amour qui a les yeux bandés — comme l'Amour lui-même — joue à colin-maillard avec une conviction qui n'est égalée que par celle de son compagnon lançant, au moyen d'une raquette que l'on prendrait pour un carquois, un volant semblable à un faisceau de flèches.

Pour un amateur, il orne les écoinçons d'une salle à manger de petites compositions dont les éléments sont empruntés à d'autres jeux : la bascule, les boules, le saut de mouton, les quilles.

Au château de Bois-Lusy, construit sur les plans de M. Letz, il décore le salon de M. de Saint-Alary de deux compositions : *la Nuit* et *le Matin,* qui rappellent le style en honneur au dix-huitième siècle.

La Nuit est personnifiée par une femme brune assise sur un épais matelas de nuages ; elle enroule son voile autour du corps et cache pudiquement son sein, ce qui ne l'empêche point de sourire très explicitement à l'Amour qui, ayant déjà posé son genou sur elle, commence à la couvrir de baisers.

D'un côté une figure long-voilée s'endort en tenant à la main un flambeau allumé ; de l'autre, un hibou à l'allure narquoise, arrondit sa face lunaire trouée de deux yeux phosphorescents. C'est l'heure du mystère...

Le Matin est une jeune femme blonde couronnée de fleurs et nonchalamment assise sur les vapeurs de l'aurore. Son beau visage est éclairé de deux yeux chargés de rêve qu'elle lève vers le ciel ; elle montre un collier de perles et sa chevelure en désordre. Le buste est nu, mais le reste du corps est revêtu d'une draperie très souple. Un petit amour enguirlandé lui présente un miroir, tandis que l'Amour accroupi, les ailes repliées, le carquois vide, dort un peu las, la tête dans les nuages. A leurs pieds, un coq fait entendre son matineux coquerico. C'est le réveil de la nature...

Dans les *Ames bienheureuses*, c'est le mystère de l'au-delà que Magaud a entendu peindre. Il a voulu donner non une âme au corps, mais un corps à l'âme. Est-ce une décoration au sens exact de ce vocable ou une œuvre relevant de l'art dans son acception la plus haute? A la fois l'une et l'autre, pourrait-on répondre, car si sa destination la place dans le domaine décoratif, les pensées qui ont présidé à son plan en font un morceau d'art d'une pureté que l'artiste a rarement dépassée. Le problème était, d'ailleurs, difficile à résoudre. Comment matérialiser l'impalpable? Comment donner une forme concrète à l'abstraction? Le courage peut se résumer par un guerrier, la vertu par une jeune fille. Mais une âme, quelle forme pourrait l'évoquer? Il fallait surtout être aérien, virginal, extra-terrestre ; il importait de donner à l'enveloppe

humaine une grâce qui l'élevât au-dessus de la terre, loin des fanges du monde, vers des régions inconnues du souffle de l'homme, et pourtant il était nécessaire qu'elle revêtît une forme essentiellement humaine puisque la peinture, étant un procédé matériel, ne peut se passer d'une représentation vivante, d'une image connue. Donner un caractère immatériel à la matière, voilà le problème que Magaud solutionna avec la subtilité d'un poète, la pénétration d'un penseur et la délicatesse manuelle d'un peintre.

Le front couronné de fleurs, ayant des palmes dans les mains, les âmes des justes flottent éblouies dans le paradis et, comme l'écrivait un poète, M. de La Canorgue, le 15 avril 1855, à la vue de cette composition :

Au soleil des vivants leur regard s'illumine.
Dans leur divin essor que leur sourire est doux !

Jamais Magaud n'a trempé son pinceau dans une matière plus fluide, ni donné à sa ligne une plus pure construction. Les contours de ses souples et onduleuses figures de femmes sont d'une correction raphaélesque, notamment ceux de la figure centrale ; les modelés, quoique peu consistants, ont une finesse et des accents dont l'éloquence est émouvante; la couleur est fraîche, diaphane, virginale; elle est posée à fleur de toile, d'une main délicate et sûre. Elle donne la réalité de l'illusion. Il y a surtout un jaune admirable de jeunesse et de velouté. Les ombres sont transparentes, les draperies souples et l'ensemble baigne dans une atmosphère surnaturelle qui le fond, l'enveloppe et l'immatérialise.



LES AMES BIENHEUREUSES

D'APRÈS UN DESSIN DE Mlle MARIE MAGAUD

Enfin pour terminer, il faut citer, à titre de document, une composition ornementale qui nous fait descendre des hauteurs de la métaphysique dans le domaine de la fiction terrestre. Je veux parler d'un panneau destiné au foyer du Grand Théâtre et représentant des enfants et des fleurs. Cet encadrement montrait un vide qui devait être comblé par un buste : image assez exacte des lignes consacrées ici à la mémoire du probe artiste que fut Magaud, lignes qui ne rempliront complètement leur but que si elles sont suivies de l'érection d'un buste fixant à jamais ses traits dans la blancheur du marbre.

XIII

LES DERNIÈRES ŒUVRES

Au cours de son magnifique apostolat qui s'exerça de 1869 à 1896, Magaud exécuta quelques tableaux qu'il importe d'examiner, car chacun d'eux peint une idée.

Ève est la première en date parmi les toiles appartenant à cette période. C'est un morceau de nu, mais chez Magaud, le nu n'est pas synonyme de nudité. La première femme est en présence de l'arbre dont elle s'apprête à cueillir le fruit « qu'elle ne mangera pas », suivant la propre expression du peintre à son ami, M. de Lésélene. Sa figure ne reflète aucune ressemblance, car elle incarne un sexe ou, mieux encore, ce qu'il y a de plus vertueux dans son sexe. Son type est sorti d'un cerveau viril que ne hanta pas la présence de la femme lascive. Tandis que la plupart des artistes ont prostitué son culte à leur conception impure, Magaud l'a élevé et ennobli.

C'est donc la femme résistant aux séductions dont elle est environnée qu'il a voulu peindre, et il ne nous la montre si nue que pour mieux nous faire admirer la fermeté de son moral. On peut, conséquemment, affirmer qu'une saine pensée a encore guidé l'artiste dans l'élaboration de ce poème de

chair qu'habille avec charme la délicatesse du style et l'élévation de l'idée.

La Vérité au fond du puits, qui figure au musée de Toulon, est également un morceau de nu d'un puissant attrait. La Vérité se présente à nous sous les traits d'une jeune femme dont la chevelure blonde s'éparpille comme une fauve crinière. Elle est debout au fond du puits, un miroir à la main, un seau à ses pieds, cachant son sein droit et regardant vers le haut de son humide demeure pour découvrir un coin du ciel, comme si le Vrai n'était pas de ce monde. Son corps onduleux déroule une ligne pure et dessine un galbe gracieux qu'emprisonne un modelé savant et que rehausse la chaude transparence de la carnation. C'est la vérité sans fard, une dans son expression morale et diverse par ses belles oppositions de clair et d'ombre ; c'est la vérité telle que l'aima l'artiste durant toute sa vie et telle qu'il la fit éclater dans toutes ses œuvres.

Le puits de Magaud nous fait quelque peu songer à *la Source,* d'Ingres. L'une et l'autre de ces peintures, aux formes jeunes et pures, sont pourtant des productions dues à la vieillesse de ces deux amoureux de la forme idéale.

Diogène le Cynique a été peint en 1888 comme *la Vérité.* L'artiste nous montre le philosophe grec au moment où, une lanterne à la main, il cherche un homme, en plein midi, à travers les rues d'Athènes. Il est revêtu d'un manteau mordu par le vent, brûlé par le hâle. La rugosité de sa trame s'harmonise avec les aspérités de la peau du Cynique. Le soleil fait étinceler sa prunelle avide, scrute l'épiderme, affiche la vie,



DIOGÈNE LE CYNIQUE

lutte avec la lueur de la lanterne, jette des notes vives sur les cartilages du nez et sur tous les reliefs du corps. Magaud semble avoir sculpté au pinceau cette rude figure d'apôtre populaire ; la chair endurcie par les intempéries est modelée avec une vigueur de touche qui fait saillir la musculature et laisse deviner la charpente osseuse. Les mains sont de véritables chefs-d'œuvre au point de vue anatomique ; la main gauche relève le manteau qui permet de voir une poitrine large ; la main droite, en un raccourci admirable de précision et d'effet contrastant, tient la lanterne ; toutes deux constituent des morceaux impeccables, des modèles dont s'inspireront à l'envi les peintres de figures qui auront la bonne fortune de se rendre au musée de Carpentras.

Le tableau ayant pour titre : *les Horreurs de la guerre,* que l'on conserve à l'hôtel de ville de Marseille, doit être regardé comme un épisode des massacres qui eurent la Bulgarie pour théâtre. Le principal personnage, une jeune femme chrétienne, étendue sur le sol jonché de dépouilles, forme une académie d'une remarquable pureté de lignes. Son corps repose sur un tapis, parmi des obus, des yatagans, des fourreaux. Autour de sa main droite s'enroule un chapelet ; sa tête renversée baigne dans les flots de la chevelure et sa main gauche s'accroche encore au tronc d'un arbre à côté duquel se trouve un vautour dont la griffe s'est déjà posée sur elle et dont les ailes nerveuses paraissent soulever toute la composition. Non loin, une pauvre femme, au regard terrifié, cache dans son sein un enfant qu'elle veut soustraire à la voracité de l'oiseau de proie, et une jeune fille, la face contre terre, s'est endormie de son

dernier sommeil. Et comme la nature ne participe pas toujours à la douleur des êtres, l'auteur a opposé les lueurs de l'incendie, les lourds nuages de fumée qui disent la désolation et le deuil à la cime sereine des Balkans, à l'éclat d'un ciel impassible devant les désastres qui s'amoncellent...

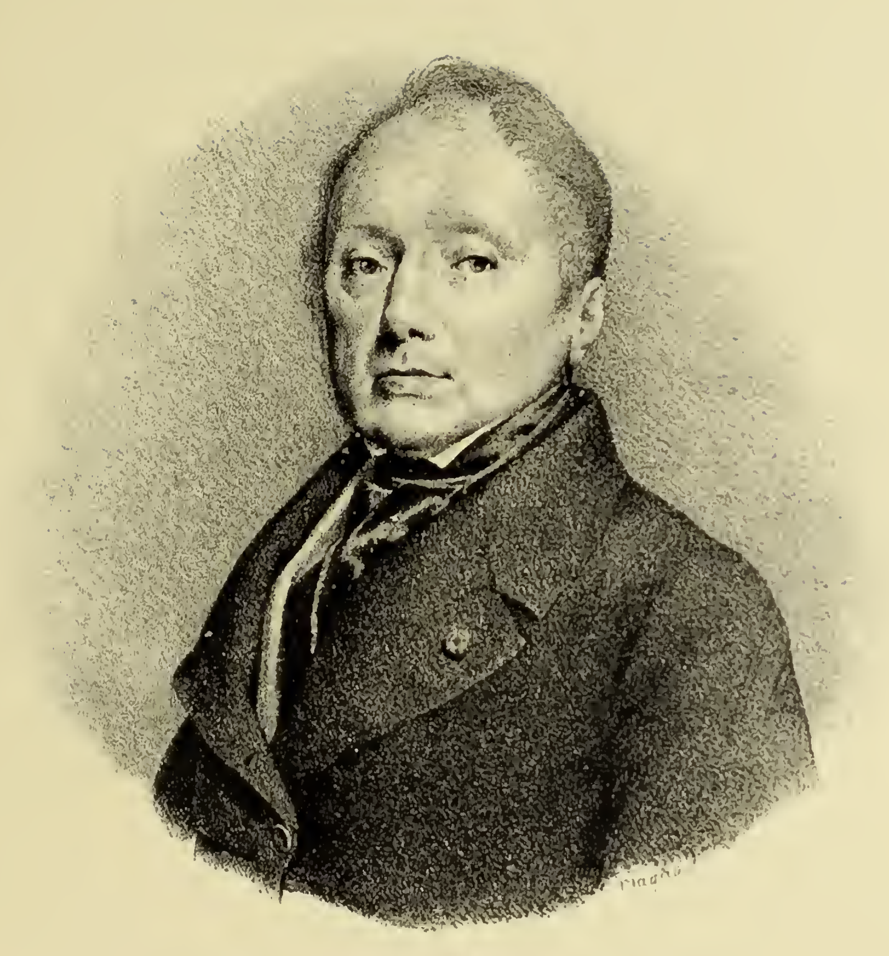
Un des plus curieux tableaux de Magaud est, à coup sûr, le plafond de la préfecture, représentant *le Génie de la France éclairant le Monde,* vu de l'échafaudage du peintre, et qui fait aujourd'hui partie des collections publiques de la ville d'Aix. C'est une fantaisie d'artiste du plus pittoresque effet. L'ovale du plafond se rétrécit, les voussures perdent leurs contours et se penchent, les lignes fuyent, le champ s'allonge, l'obliquité de l'axe remplace la symétrie ; les personnages suivent la déformation, se contorsionnant, se courbant en des raccourcis capricieux, en des profils imprévus. Et devant cette valse de lignes qui s'harmonisent admirablement avec les motifs architecturaux d'une richesse inouïe, la figure du peintre apparaît, baignée dans une ombre discrète, insensible à l'ivresse des formes qui dansent devant elle comme autour d'un demi-dieu.

Le Baiser à la glace (musée de Marseille), un des derniers tableaux de Magaud, nous met en présence d'une jeune fille qui se regarde dans un miroir aux capricieuses dorures. Son visage est savamment modelé et son buste, qu'emprisonne un élégant corset, a un galbe aristocratique. Les ustensiles de parfumerie sont là, sur une console, qui la guettent ; mais l'artiste a eu le bon esprit de ne pas trop charger sa palette de fard et de poudre, s'arrêtant juste au moment où le blaireau semblait vouloir se substituer à la brosse.



LES HORREURS DE LA GUERRE

Il faut encore ajouter : *le Doux sommeil* à l'actif de Magaud dont le talent prodigue s'est adressé à tous les genres et qui a même mis à contribution l'art de Senefelder et la gravure. *Le Massacre des Innocents, le Christ déposé au pied de la Croix, Numa Pompilius et la nymphe Egérie*, lithographies parues dans *l'Artiste*, quelques portraits ainsi que plusieurs planches où le cuivre est sillonné d'un trait décisif, en témoignent éloquemment.



PORTRAIT

(LITHOGRAPHIE)

XIV

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE

Quelle était la situation de l'École des beaux-arts de Marseille au moment où Magaud en fut nommé directeur? La réponse est simple : en arrivant à l'école, le 21 décembre 1869, il trouva trois professeurs : M. Rave (classe de dessin) ; M. Bontoux (classe de modelage) ; M. Sixte-Rey (classe d'architecture) et lorsqu'il prit sa retraite, en 1896, il y laissa dix-huit professeurs : M. Moutte (classe de peinture) ; MM. Guindon, Jourdan, Pierre Jean, Maistre (dessin) ; MM. Aldebert et Rey (modelage) ; MM. Buyron et Perrot (architecture) ; M. Michelon (dessin industriel) ; M. Pluyette (anatomie) ; M. Fleury (perspective) ; M. Clerc (histoire de l'art) ; M. Ducros (esthétique) ; M. Pignol (mise au point) ; M. Du Bourguet (mathématiques) ; Mlles Magaud et Camoin (classe des demoiselles).

Ces deux bilans expliquent, dans leur laconisme, le chemin parcouru, les progrès réalisés, et cette marche ascendante fut, il convient de le dire hautement, la résultante des efforts ininterrompus de Magaud qui posséda, à un degré éminent les qualités d'un chef d'école : le savoir, l'autorité, l'énergie, la droiture.

Dès son début dans la carrière artistique, il avait fait preuve des plus sérieuses dispositions, se distinguant par des succès nombreux et une ardeur au travail qui firent l'admiration d'Aubert et de Léon Cogniet. Il était de ceux dont on peut dire qu'ils n'ont jamais été jeunes. Il y aurait quelque puérilité à faire l'énumération des prix et médailles de toutes sortes obtenus par lui, soit à l'École des beaux-arts de Marseille, soit dans l'atelier de Cogniet, ce maître éminent qui le considérait comme l'un de ses meilleurs élèves, et à signaler, dans la salle des concours de l'École nationale des beaux-arts, appelée salle Yvon, une académie peinte et un paysage historique particulièrement remarqués.

L'Indicateur de Marseille, de 1838, contenait les lignes suivantes qui prouvent combien le jeune artiste était estimé dans sa ville natale : « M. Magaud qui, l'année dernière, a gagné le premier prix de modèle vivant, a exposé, cette année, un tableau d'histoire : *la Piscine probatique.* Ce début est d'un bon augure pour l'avenir de l'artiste. Qu'il travaille, et nous ne serons pas surpris s'il devient l'égal de Papéty. »

Cette prophétie s'est réalisée, car Magaud, avec une technique différente, est parvenu à égaler l'auteur du *Rêve de bonheur,* ainsi que tous les grands artistes marseillais du dix-neuvième siècle.

On peut répéter ce qui était dit au commencement de ces pages : il remporta toutes les récompenses qu'un étudiant pût ambitionner et se distingua par un esprit de méthode sans exemple dans les annales de la scolarité. Sa ténacité? Elle éclate tout entière dans la correspondance qu'il entretint avec

sa famille, dès 1839, époque à laquelle le peintre Dassy le présenta à Léon Cogniet. On assiste au spectacle d'un jeune homme amoureux de son art, lui sacrifiant tout, sauf l'affection dont il donna tant de preuves à ses parents et à ses amis, s'ingéniant à perfectionner sa technique et à accroître ses connaissances générales, sans cesse stimulé par l'aiguillon de l'émulation et parvenant par son opiniâtreté autant que par ses aptitudes, à s'imposer à l'admiration de tous et à servir de modèle à ses condisciples.

Le 27 août 1839, il écrit à son père : « Je dois, par des études très sérieuses, m'élever au-dessus des autres, s'il m'est possible. Déjà, je crois jouir d'une certaine réputation qui me vient d'un bon début dont je me défiais cependant beaucoup. Plusieurs élèves m'ont demandé des études. J'ai été le deuxième au concours pour l'académie peinte. A un autre concours de figure, je n'ai pas été moins heureux, puisque j'ai obtenu la même place. Au dernier concours de composition d'esquisse dont le sujet était une Sainte famille, j'ai encore été le deuxième. Décidément, c'est une place qui m'est réservée. Je désire la conserver toujours ; mais je n'ose vous le promettre. Cependant, je ne négligerai rien pour pouvoir surmonter tous les obstacles. C'est là que je me plais et, dût-il en venir encore de plus difficiles, je me ferai un plaisir de lutter contre eux et de mesurer mes forces. »

Le 24 de la même année, il se montre encore plus opiniâtre lorsqu'il écrit : « Je vous ai fait connaître dans ma dernière lettre les places que j'ai obtenues lors des derniers concours Cette fois, je n'ai été ni plus heureux, ni plus malheureux, car

aux deux concours qui viennent d'avoir lieu, j'ai obtenu le même numéro : vous voyez que je les serre de près, et je vous promets de ne pas les lâcher. »

Enfin, le fragment de la lettre suivante prouve surabondamment que Magaud était un modèle et que son maître le donnait en exemple : « Je viens de faire un petit tableau de nature morte, et l'ayant montré à M. Cogniet, il a désiré le garder pour le faire copier aux demoiselles s'occupant de ce genre ; il veut leur montrer, m'a-t-il dit, comment on traite la nature morte largement sans cesser d'être juste. »

Les citations pourraient être multipliées qui prouveraient que Magaud avait le tempérament d'un chef d'école et que son œuvre est un enseignement vivant. Aussi lorsqu'il fut désigné en qualité de directeur de l'École des beaux-arts de Marseille, à la retraite de Jeanron, cette nouvelle fut favorablement accueillie dans le monde des artistes et parmi la population qui connaissait son talent, grâce aux œuvres décoratives dont il a doté sa ville natale. Il n'était pas possible que le directeur de l'école fût autre que Magaud, car personne n'était plus apte à épurer le goût et à former des artistes. Déjà, en 1863, à la mort de Loubon, son nom avait été prononcé avec faveur et un mouvement spontané s'était produit. « Il n'y a qu'un cri à Marseille pour réclamer votre présence à la tête de l'École des beaux-arts », lui écrivait un peintre amateur, M. Adrien Lucy, receveur général des Bouches-du-Rhône, dont le musée de Marseille possède un paysage donné par lui en 1864. Les personnages les plus influents, les sommités de l'art avaient apporté leur concours

à Magaud et, à son insu, réclamé aux pouvoirs publics sa nomination. Je passerai sous silence les influences politiques et commerciales qui se mirent à l'œuvre pour obtenir ce résultat. Mais je ne puis résister au désir de reproduire trois lettres, l'une émanant de Léon Cogniet, l'autre de M. Schnetz, directeur de l'École de France à Rome, la troisième d'Auguste Couder, le célèbre peintre d'histoire, président de l'Académie des beaux-arts, qui, toutes, constituent des brevets d'une précieuse valeur :

Paris, 3 mai 1863.

Monsieur le Maire,

Un de mes anciens et plus distingués élèves, M. Magaud, se présente pour la place naguère occupée par notre regretté confrère M. Loubon. M. Magaud possède, à un haut degré, comme homme et comme artiste, les qualités indispensables pour s'acquitter dignement des fonctions de directeur d'une école des Beaux-Arts. Le choix de la Ville ne saurait être mieux placé. J'ose m'autoriser de ma longue expérience dans ce professorat pour l'affirmer. Je recommande de toute la puissance de ma conviction ce digne jeune homme à votre bienveillance, Monsieur le Maire, et à votre haute protection.

Léon Cogniet,
de l'Institut.

Paris, 15 mai 1863.

Monsieur le Maire,

M. Loubon, que vous venez de perdre et que j'ai connu à Rome, était un artiste distingué dont je regrette beaucoup la fin prématurée. Il laisse une place vacante à Marseille dont l'importance est grande pour la bonne direction de l'étude de l'art. Le talent reconnu de M. Magaud me fait prendre, sans hésiter, la liberté de vous le recommander particulièrement pour succéder à M. Loubon. La ville de Marseille ne peut faire un meilleur choix. Je connais peu personnellement M. Magaud ; ma recommandation s'appuie seulement sur les mérites de ses ouvrages. Je serai probablement lundi à Marseille où je dois m'embarquer pour retourner à mon poste. Je serai heureux de pouvoir vous répéter, de

vive voix, ce que je vous dis dans cette lettre sur le talent et la capacité de M. Magaud.

V. Schnetz,

Directeur de l'École impériale de France à Rome.

Paris, 25 mai 1863.

Monsieur le Maire,

Je me joins à mes honorables collègues, MM. Schnetz et Cogniet, pour recommander au choix des autorités de la ville de Marseille M. Magaud, peintre d'histoire, pour succéder à M. Loubon (décédé) comme directeur de l'Ecole des Beaux-Arts. M. Magaud, par les preuves nombreuses d'un talent hors-ligne, offre les meilleures garanties ; il serait donc désirable qu'il fût en position de diriger les dispositions naturelles d'une jeunesse ardente et intelligente qui promet dans un avenir prochain de dignes successeurs aux hommes de génie dont la Provence s'honore.

C'est dans cette persuasion et par le vif intérêt que je porte à tout ce qui touche à la capitale de la Provence, car moi-même je me fais gloire d'être issu d'un sang provençal, c'est dans cette conviction, dis-je, que je trace ces lignes en faveur d'un confrère dont j'estime hautement le beau talent.

Aug. Couder,

de l'Institut.

Malheureusement toutes ces recommandations échouèrent devant l'influence omnipotente de l'admnistration des beaux-arts qui désigna M. Jeanron dont les titres d'ancien directeur des Beaux-Arts et de directeur du Louvre lui donnaient une estampille officielle contre laquelle nulle puissance ne pouvait être opposée. Cette fois, ce ne fut pas le népotisme qui triompha, mais le système centralisateur dans la personne de son plus haut représentant artistique. Magaud en fut d'autant moins déçu que cette magnifique explosion de sympathies à son égard n'avait pas été suscitée par lui et que sa candidature s'était, en quelque sorte, posée d'elle-même, par la

seule force des choses. Mais le futur directeur de l'école était un homme d'étude, non un intrigant, et Jeanron qui, d'ailleurs ne signala son passage à l'École des beaux-arts de Marseille par aucune réforme n'eut à redouter ni les assauts de l'envie, ni les représailles du dépit.

Lorsque Jeanron eut démissionné, six ans après son entrée en fonctions, son successeur était désigné d'avance. L'opinion publique l'avait choisi, et l'opinion publique c'était, en l'espèce, la voix de la justice elle-même. Magaud démontra que l'arrêt était équitable et que l'heure de son avènement aurait dû sonner plus tôt. Il fit naître le regret à côté de l'espérance.

On peut affirmer qu'avant Magaud l'Ecole des beaux-arts, dont l'origine remonte à l'année 1753, n'avait vécu que sur un fonds de routine. A cette date l'esprit académique s'était surtout façonné à l'école de Dandré-Bardon qui procédait d'un *classicisme* irréductible et subissait tout naturellement l'influence de l'art officiel. Le peintre aixois s'est servi de sa plume pour expliquer non les prétentions philosophiques de son pinceau, mais pour faire des démonstrations sur le caractère général de la peinture et aussi sur ses propres moyens d'exécution; il s'est efforcé de conserver à l'art un caractère élevé, de lui imprimer une direction historique et de donner une grande importance à l'étude de la géométrie, de l'anatomie et de la science chronologique. Ses tableaux, inspirés de l'Histoire et de la Mythologie, sont élégants, composés avec eurythmie et, le plus souvent, symboliques; ils témoignent des qualités qu'il a cherché à faire prévaloir dans ses écrits dont la clarté le dispute à l'élévation et qui ont

contribué à donner à la peinture un caractère foncièrement didactique.

Après la période qui suivit la Révolution et au cours de laquelle l'enseignement demeura à l'état embryonnaire, l'art mondial subissait l'influence dictatoriale de David. Aubert ne manqua pas de s'y abandonner et, comme lui, il voulut se faire une âme antique. Il chercha à imposer ses vues personnelles, contrairement au système de Loubon, qui, bien que hanté par la technique de Roqueplan et imbu des principes *naturistes* de l'école de paysage de 1830, laissait à ses disciples la plus grande somme d'indépendance. L'action de Loubon s'exerça utilement, mais elle fut le résultat bien plus du courant de sympathies qu'il sut créer autour de lui que des effets de son système pédagogique. Il faisait ses cours ganté d'une manière irréprochable, se bornant, par un conseil pratique, à éveiller l'élève au sentiment de la nature, ce sentiment que les paysagistes de la nouvelle école commençaient à opposer victorieusement à la convention du *classicisme* étroit et aux creuses sonorités du romantisme.

Avec Magaud, la tradition interrompue se renoue et l'École, qui jusque-là n'avait dû ses modestes succès qu'à l'autorité ou au zèle de quelques maîtres, prend une vie propre et s'anime d'une âme.

Que Magaud se fût inspiré de l'esprit de réforme venu des sphères officielles et que l'instruction énorme de connaissances artistiques ayant marqué sa mémorable direction eût été le corollaire d'une tendance générale cela ne saurait être révoqué en doute. Mais il n'en demeure pas moins vrai, et la

démonstration en sera facile, que c'est grâce à son initiative personnelle, à ses démarches actives et à son zèle éclairé que l'École a pris un essor considérable et qu'elle a pu conquérir une réputation universelle. Et lorsque, le dimanche 23 août 1885, M. Jules Comte, inspecteur général des écoles d'art décoratif, délégué de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, appela Magaud « second fondateur de l'École des beaux-arts », au cours de la distribution solennelle des prix, personne ne protesta contre cette parole justicière qui, tombée des lèvres d'un personnage officiel éminent, prenait toute l'importance d'un témoignage irrécusable auquel l'assemblée s'associa par d'unanimes applaudissements.

Magaud débuta pendant l'année terrible. Elle fut marquée par deux actes de générosité : il abandonna la moitié de ses appointements et M. Cantini, un Mécène illustre dont le nom est impérissablement mêlé à l'École des beaux-arts de Marseille, fonda un prix de 200 francs pour la classe de modelage.

Dès l'année suivante, le nouveau directeur, qui avait pu mesurer toute l'étendue des lacunes et étudier les améliorations susceptibles d'être appliquées sans retard, commença la série des réformes en demandant un cours de perspective et la création d'un concours d'émulation auquel seront appelés chaque année tous les élèves de la classe de modèle vivant. Il décide que les élèves ne passeraient pas dans une classe supérieure si le jury de fin d'année ne les en avait pas reconnus dignes et qu'ils seraient tenus de doubler leur classe, contrairement à ce qui avait lieu auparavant. Il demande la fondation de cours de dessin dans les écoles communales, se

basant sur cette considération que les jeunes gens fréquentant ces diverses écoles sont presque tous destinés à être ouvriers, c'est-à-dire à professer un métier manuel duquel doit dépendre leur existence. Il lui paraît indispensable d'ajouter à l'éducation première du jeune âge qui forme l'esprit, celle qui doit perfectionner le sens de la vue en habituant l'élève à voir juste et à acquérir l'adresse de la main, sa fidèle interprète. Il obtient, sur ses instances, un cours d'anatomie que professe M. le docteur Ollive, à titre d'essai et gratuitement. Le 13 décembre 1871, ce professeur ayant été dans l'obligation de quitter la ville, il adresse une nouvelle demande au maire, le priant de vouloir bien instituer d'une manière définitive le cours d'anatomie dont il n'a pas de peine à faire ressortir les avantages et l'incontestable utilité. Profitant de cette circonstance, il sollicite la même régularisation en faveur du cours de perspective. L'administration approuve, en principe, les *desiderata* formulés par Magaud, mais elle décide qu'il y a lieu d'attendre l'installation dans un nouveau local avant de consacrer ces deux cours.

La translation de l'école dans un bâtiment mieux approprié à sa destination avait d'ailleurs fait l'objet des vives instances du nouveau directeur qui, dès le 6 janvier 1872, adressait un rapport très détaillé à M. Guinot, alors maire de Marseille, dans lequel il constatait l'état précaire de l'école dû à l'insuffisance du local et faisait un appel pressant à la sollicitude du premier magistrat de la cité, afin de sortir au plus tôt du *statu quo*, ce qui lui permettrait de combler de nombreuses lacunes et d'instituer de nouveaux cours devenus indispensables.

Magaud, ayant insisté sur l'opportunité de poursuivre sans interruption le cours d'anatomie, fut assez heureux de voir M. le docteur Isoard, adjoint-délégué aux beaux-arts, offrir de s'en charger lui-même avec un complet désintéressement. C'est là un fait rare qui mérite d'être signalé. Malheureusement, la politique a des attraits irrésistibles, et le professeur, une fois l'enseignement de l'ostéologie terminé, dut battre en retraite devant les exigences du politicien. Le corps électoral lui fit oublier le corps humain...

Dans le plaidoyer chaleureux qu'il adressait à M. le maire, relativement à la translation de l'école, Magaud se livrait à des considérations d'ordre philosophique et pratique de la plus haute portée pour justifier la réorganisation de l'enseignement artistique à Marseille : « Plus que jamais, disait-il, les idées sur lesquelles repose l'enseignement des beaux-arts à Marseille ont besoin d'être établies ; jamais il n'a été plus nécessaire de les coordonner et d'en tirer des applications rigoureuses au profit de tous. » Et plus loin : « Tandis que les grandes villes, revenues d'un moment de stupeur, cherchent à maintenir à la France sa glorieuse suprématie dans le domaine de l'art industriel, avantages qu'elle ne saurait se conserver qu'à l'aide d'héroïques efforts, Marseille, encore riche d'avenir au milieu des désastres dont elle a eu sa part, resterait-elle en arrière ? On ne saurait l'admettre... Il ne faut pas oublier surtout que l'école (qui compte plus de 350 élèves) est principalement destinée à former de nombreux ouvriers intelligents et habiles. Je suis trop convaincu du sentiment des natures qui peuplent notre belle Provence pour ne pas avoir

foi au goût qu'elles apporteront dans les branches de l'art industriel. »

De tous les rapports officiels de Magaud, celui qui porte la date du 10 mai 1873 est le plus précieux. Ce document est si caractéristique et si lumineux qu'il forme, on peut dire, la base de l'enseignement de l'art à Marseille, une charte sacrée dont il importe de faire connaître l'économie, afin d'être complètement fixé sur le rôle décisif joué par Magaud dans les destinées de l'école.

Après avoir fait connaître les matières enseignées jusque-là, il indique celles qu'il convient d'introduire dans le programme général. Il insiste sur cette vérité fondamentale que son école doit être, avant tout, une école préparatoire et que les élèves qui y sont formés peuvent être reçus à celle de Paris sans être obligés de recommencer de nouvelles études élémentaires.

Les études réparties dans la section de la FIGURE, laquelle comprenait les premiers éléments de dessin linéaire et aboutissait à la peinture, étaient alors les suivantes :

Classe de dessin d'après la gravure. — Premiers éléments de dessin linéaire d'après la gravure; premiers éléments de la figure au trait; exercice des ombres; premiers éléments de la figure ombrée; têtes, pieds, mains ombrés.

Classe d'après la ronde-bosse. — (Deuxième division) : Étude de la tête écorchée et non écorchée. — (Première division) : Étude de l'écorché, pieds, mains, torses. Grandes académies ; groupes.

Classe du modèle vivant. — Étude d'après nature.

La section d'ARCHITECTURE comprenait :

Première année. — Cinq mois de dessin d'ornement d'apres les dessins et d'après la bosse; cinq mois de dessin linéaire d'après les tracés géométriques.

Deuxième année. — Détail et ensemble des ordres d'architecture, levée des plans; tracé des ombres, lavis.

Troisième année. — Perspective et composition; projet suivant programme.

Quant à la section de sculpture, elle était des plus rudimentaires et nécessitait un complet remaniement.

Comme on le voit, l'enseignement donné à l'École des beaux-arts reposait sur des bases étroites qu'il convenait d'élargir si l'on voulait faire acquérir à cet établissement la prépondérance à laquelle il avait droit.

Les améliorations proposées par Magaud étaient nombreuses et leur ensemble, nous allons le voir, constituait une réforme capitale.

Elles prévoyaient une *classe de peinture* comprenant des études peintes d'après le modèle vivant, des compositions historiques et allégoriques, l'étude de la tête d'expression et les draperies, puis une série de cours et de projets dont voici la nomenclature :

Cours d'anatomie appliquée aux beaux-arts. — Considérations générales sur la structure et l'organisation humaine; ostéologie, étude spéciale du squelette; myologie, étude des muscles, des articulations; description de la figure humaine par région et dans son ensemble, à l'état de repos et de mouvement; jeux des muscles; différence des races.

Cours de perspective linéaire. — Premiers principes de géo-

métrie; principes généraux de perspective applicable à tous les genres de dessin, méthode pour obtenir les perspectives exactes; de la ligne d'horizon, de la distance du point de vue; du point de fuite principal, vues de front, vues accidentelles ou obliques; de la grandeur des figures dans un tableau; exposé sommaire de la théorie des projections d'ombres.

Une autre lacune qu'il serait urgent de combler, c'est la création d'une classe pour l'ornementation et la décoration de toutes les époques de palais, châteaux, maisons particulières, établissements de tous genres dans les divers styles : égyptien, grec, romain, mauresque, gothique, Renaissance, Louis XIII jusqu'à Louis XVI. On ferait des études et compositions dessinées, mises en couleur, sur des sujets gradués de divers motifs de décorations architecturales et d'objets ornementaux appliqués autant aux beaux-arts proprement dits qu'à l'art industriel, tels que vases, panneaux, attributs, etc..., études d'après nature : plantes vivantes; fruits; fleurs; études d'animaux divers. Cette classe ferait partie de la section du dessin et de la peinture; elle correspondrait directement à celle de l'ornement dans la section d'architecture et à celle de sculpture. Elle aurait pour objet de former de bons ouvriers dessinateurs, — peintres, dessinateurs de fabriques ou autres :

Section d'architecture. — Première année : Arithmétique et géométrie élémentaires. — Deuxième année : Arithmétique et géométrie, éléments d'algèbre et de géométrie descriptive. — Troisième année : Géométrie descriptive jusques et y compris les surfaces gauches, application de la descriptive à la perspective et aux éléments de coupe de pierre et de charpente.

Section de sculpture. — Classe de sculpture d'ornement : comprenant : étude de la sculpture d'ornements décoratifs, d'après les styles d'époques diverses et d'après nature; leçons et exercices de modelage suivant les styles égyptien, grec, romain, mauresque, gothique, Renaissance, Louis XIII jusqu'à Louis XVI; études, d'après nature, de la plante, des fleurs, des fruits et des attributs décoratifs; études et compositions graduées de motifs d'ornementations architecturales décoratives de styles divers; cours démonstratif pour leur exécution en terre, plâtre, marbre, pierre, bois, etc...; leçons de moulage. — Classe de la sculpture statuaire et de l'art industriel : étude de la figure d'après le plâtre et d'après nature; étude de la sculpture statuaire de styles d'époques diverses et d'après nature; figures humaines au point de vue de l'art statuaire, historique, monumental, décoratif et de son application à l'art industriel; leçons et exercices de modelage ainsi que de compositions historiques et allégoriques; statuaire polychrome religieuse; statuaire monumentale, architecturale-décorative; navale-décorative, de médaille (gravure). — Art industriel : étude et compositions de sculpture d'ameublement, marbre, pierre, bois, bronze, fonte de fer, fonte de plomb; cours démonstratif pour leur exécution en diverses matières.

Pour conclure, Magaud réclamait : 1° un professeur adjoint pour la section de la figure dessinée; 2° un professeur pour la classe d'ornementation à créer; 3° un professeur d'anatomie, et 4° un professeur chargé des divers cours d'architecture et de perspective à l'usage des dessinateurs et des peintres.

Ce programme fut soumis à l'examen de M. Guillaume dont il serait superflu de rappeler ici le rôle d'éducateur et l'influence exercée sur l'organisation rationnelle de l'enseignement du dessin en France, organisation que l'on cherche à remplacer aujourd'hui par la méthode intuitive comme si le géométrique ne devait pas nécessairement précéder le dessin de mémoire.

Voici un fragment d'une lettre de Turcan, l'illustre sculpteur provençal, élève de Magaud, qui, à la date du 4 février 1874, écrivait de Paris à l'auteur du vaste plan dont les grandes lignes viennent d'être exactement retracées :

Monsieur Magaud,

Je me suis empressé d'aller voir M. Guillaume. Il m'a dit qu'il trouvait votre plan excellent et très bien compris. Il m'a déclaré que tout ce qu'il renfermait était absolument nécessaire à un professeur et que, par conséquent, il ne pouvait que vous approuver dans tous les articles de votre programme, sans en excepter un seul, ajoutant même qu'il désirait le conserver parce qu'il pensait avoir besoin de s'en servir.

J. Turcan.

Dès ce moment, les réformes succèdent aux réformes, et Magaud a le bonheur de voir triompher ses idées. Il assiste avec joie à cette édification sûre et rapide de l'enseignement de l'art à Marseille, aux succès de ses élèves, à la renommée toujours croissante de son école, et lorsqu'il se retire, après vingt-sept années d'une glorieuse gestion, il emporte avec lui l'immense satisfaction d'avoir accompli une œuvre indestructible à laquelle, il faut bien le dire, on n'a pas assez rendu justice.

L'année 1874, au cours de laquelle Magaud fut nommé correspondant de l'Institut, s'ouvrit par la désignation de

M. Jourdan en qualité de professeur de dessin et par celle de M. Aldebert chargé de la classe de modelage. Elle vit s'accomplir, en juin, la translation de l'école dans le local actuel. L'année suivante, au mois de novembre, on procéda à la nomination de M. Guindon, comme professeur de dessin, et à la création d'un cours de ronde-bosse, le soir. En 1876, on fixa les conditions du concours permettant d'obtenir les bourses de la Ville et M. le docteur Isoard tenta, après une interruption de deux années, un nouvel essai du cours d'anatomie qui fut ensuite confié à M. le docteur Lebas. Le 15 mai 1877, Magaud écrivit à l'administration municipale pour lui demander la création d'une classe de peinture et, le 5 octobre, il renouvela son *desideratum*, insistant, d'autre part, sur la nécessité de créer un cours de dessin appliqué à l'art industriel pour lequel il proposa M. Coulange. Magaud fut nommé professeur de peinture le 28 octobre 1878. Le cours d'anatomie, dont l'existence était sans cesse menacée, échut, à nouveau, à M. Isoard qui remplaça définitivement son confrère M. Lebas, décédé six mois après sa nomination. Le 16 août, M. Sixte-Rey, professeur d'architecture, ayant demandé le règlement de sa retraite, fut remplacé, suivant arrêté du 12 mai 1879, par M. Sebille qui eut, à son tour, pour successeur M. Huot, en 1882.

Par décision ministérielle du 1er janvier 1879, Magaud fut nommé inspecteur de l'enseignement du dessin dans l'une des sections académiques; mais à peine eut-il effectué quelques visites dans la région, que le Ministre rapporta la mesure générale qu'il avait adoptée dans le but de faire inspecter les

directeurs d'école les uns par les autres, afin de stimuler leur zèle et de susciter l'émulation parmi eux.

En 1881, on créa un cours de géométrie appliqué aux beaux-arts qui fut confié à M. Julien, par délibération du 16 mai; on remplaça par M. Frétigny, sculpteur, M. Bontoux admis à faire valoir ses droits à la retraite et l'on institua un cours de mathématiques professé d'abord par M. Th. Fabre, puis par M. du Bourguet.

Déjà, à cette époque, l'école commence à se ressentir très sensiblement des efforts déployés par Magaud. Le nombre des étudiants, qui était à son entrée à l'école de 378, s'élève, en 1880, à 472. Elle entretient trois pensionnaires à Paris : un peintre, M. Pinta (deuxième année); un architecte, M. Dourgnon (quatrième année); un sculpteur, M. Faivre (première année), en remplacement de M. Henry Lombard qui vient d'obtenir le premier grand prix de Rome. M. Dourgnon reçoit annuellement une allocation de 500 francs du Conseil général des Bouches-du-Rhône et un autre élève, M. Mouge, une gratification de 500 francs de la même assemblée départementale. Sur la proposition de M. Turquet, sous-secrétaire d'État, le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, reconnaissant les sacrifices que la Ville s'impose pour développer son école, fait savoir au maire qu'il est disposé à l'encourager par tous les moyens en son pouvoir, ajoutant que, pénétré des services rendus par Magaud et ses collaborateurs, il alloue une somme de 500 francs au directeur de l'école et une somme de 300 francs à chacun des membres du corps enseignant (qui s'élèvent alors à neuf, au total).

L'année 1882 est particulièrement féconde en réformes. Par arrêté préfectoral du 14 novembre, Mlle Marie Magaud, pourvue à Paris du diplôme pour l'enseignement du dessin, est nommée professeur de la classe des jeunes filles dont la création est reconnue indispensable et que l'on inaugure le 15 décembre suivant avec 60 élèves. Après une année de fonctionnement, le nombre des inscriptions ayant doublé, on décida en principe la nomination d'un professeur adjoint dont l'emploi fut donné à Mlle Camoin, par arrêté du 15 novembre 1885.

Cette innovation fut couronnée d'un plein succès. Grâce à l'intelligence et au savoir déployés par Mlle Magaud, qui est l'honneur du professorat artistisque français, elle donna des résultats merveilleux et dignes de justifier les hautes sanctions de l'administration supérieure des beaux-arts, laquelle, à maintes reprises, exprima sa satisfaction au maire en l'invitant à la porter à la connaissance de Mlle Magaud dont M. l'inspecteur général Jules Comte, disait le 23 août 1885, qu'elle avait réussi, après trois années d'efforts « à faire rivaliser son école de jeunes filles avec celle des garçons » et qui, ajouterai-je, eut pour principale élève Mlle Clémentine Fierard, reçue avec le n° 1 à l'École des beaux-arts de Paris.

En 1882, a lieu l'installation du musée des modèles formé par des fragments de la frise du Parthénon, le groupe de Laocoon, l'Apollon du Belvédère, le grand torse de Thésée, le Gladiateur, le Bacchus à la coupe, etc., par diverses grandes statues antiques et de nombreux modèles d'ornements que les élèves peuvent copier, en dehors des heures de classe, le jeudi

et pendant les vacances. En 1883, MM. Maistre et Pierre Jean sont nommés, au concours, professeurs de dessin.

Le 4 novembre 1885, M. Chabal-Dussurgey, directeur de l'École nationale d'art décoratif, inspecteur général de l'enseignement du dessin, écrit à Magaud :

Cher Collègue,

J'applaudis à vos efforts, en attendant que le gouvernement s'en soucie, et je me plais à affirmer que j'ai de votre talent et de votre caractère la plus haute estime.

Cordial souvenir à vos professeurs si dévoués.

Chabal-Dussurgey.

Au cours de cette même année, une question de la plus haute importance fut de nouveau agitée. Je veux parler de la transformation en école régionale de l'École des beaux-arts de Marseille, dont Magaud s'était fait, à maintes reprises, l'ardent champion auprès de l'administration des beaux-arts et auprès des diverses municipalités qui se succédèrent à l'hôtel de ville de Marseille.

Le 19 août 1885, il écrivait à M. Comte :

Monsieur l'Inspecteur général,

M. Marchand, adjoint au maire, délégué aux beaux-arts, sort de l'École; il y est venu visiter les travaux des élèves... J'ai encore mis sur le tapis l'idée de transformation de l'École Municipale en établissement régional. Il paraît très disposé à faire une nouvelle tentative auprès du Conseil municipal.

A. Magaud.

Malheureusement, en 1887, au moment où les efforts allaient aboutir, le conseil municipal fut dissous, et cette importante question ne reçut jamais de solution : conséquence due, en définitive, à l'instabilité des assemblées locales bien plus qu'au

désir de voir maintenir l'autonomie de la commune, car les prérogatives de la ville n'étaient pas menacées. Le concours de l'État était désormais acquis, grâce à l'influence de Magaud, et l'école eût pu conquérir une prépondérance considérable, puisqu'elle se fût élargie de telle manière que le professorat eût été mieux rétribué, le budget plus important et l'institution elle-même à l'abri des tentatives de désorganisation municipale, par suite de l'intervention rigoureuse de l'État, sans compter le bénéfice résultant du concours des départements intéressés.

Aussi, c'est dans un accès de découragement bien légitime que Magaud écrit, le 12 avril 1887, au chef du bureau de l'enseignement des beaux-arts et des musées : « Décidément, il y a de quoi se décourager à poursuivre une chose qui, chaque fois, échoue à l'approche de sa réalisation. » Au fond, l'insistance de Magaud cachait une pensée ambitieuse. Il voulait, l'impeccable chef d'école, que l'ingérence de l'administration des beaux-arts fût moins illusoire, afin qu'elle pût se rendre compte d'une manière complète des bienfaits de sa gestion. Les paroles pleines d'amertume par lesquelles il accueillit le nouvel échec des projets relatifs à l'école sonnèrent le glas de la question qui fut enterrée dans ces fosses poussiéreuses que l'on appelle les cartons administratifs.

En 1885, M. Rey est nommé professeur adjoint, chargé de l'ornement. Sur la proposition de M. Kaempfen, la croix de la Légion d'honneur est enfin accordée à Magaud, en janvier 1887. Récompense tardive eu égard aux immenses travaux de l'auteur des peintures décoratives de la Préfec-

ture, de la Chambre de Commerce et du Cercle religieux!

En 1888, plusieurs professeurs sont nommés à l'école. M. Agabriel inaugure le cours d'histoire de l'art; M. Perrot est nommé professeur d'architecture et M. Fleury de coupe de pierre, etc. A ce moment, l'École des beaux-arts de Marseille, dont le budget se monte à 46,000 francs, est définitivement reconstituée; elle est désormais assise sur des bases indestructibles et peut jouer un rôle décisif dans les destinées de l'art local.

Elle obtient un diplôme de médaille d'or à l'Exposition universelle de 1889.

Ses progrès incessants, surtout ceux de la classe de jeunes filles, qui ne se démentirent d'ailleurs jamais, avaient été remarqués dans les sphères officielles. Sur la proposition de M. Bouchet-Doumenq, inspecteur général de l'enseignement du dessin, Mlle Magaud recevait les palmes académiques, distinction honorifique insuffisante si l'on considère que le premier professeur du cours de dessin à l'usage des demoiselles avait eu à l'organiser de toutes pièces et à lui assurer un fonctionnement qui, depuis le début, n'a cessé de faire l'objet de rapports élogieux de la part des inspecteurs venant chaque année visiter l'école.

Magaud s'était rendu à Paris et, après avoir entretenu l'administration des beaux-arts où il ne comptait que des amis (ses rapports avec MM. Guillaume, Turquet, Kaempfen, Chipiez, Comte, Collin, Chabal-Dussurgey, Bouchet-Doumenq, Crost, etc., en sont un témoignage) des questions intéressant l'enseignement de l'art à Marseille, il lance l'idée

de la formation d'un musée de l'histoire de l'art, et a la satisfaction de pouvoir écrire la lettre suivante, le 17 octobre 1889, à M. Crost, chef du bureau des beaux-arts au ministère :

Cher monsieur Crost,

Aussitôt de retour à Marseille, fort des promesses que vous aviez bien voulu me faire, je me suis empressé de voir notre adjoint délégué aux Beaux-Arts qui est très disposé en faveur de notre École, et je lui ai fait part des bonnes intentions de l'Administration des Beaux-Arts de Paris pour nous aider à former un Musée d'Histoire de l'Art, en réunissant dans certaines mesures, une série de modèles de tous les styles, afin d'exposer aux regards des élèves et graver dans leur esprit l'empreinte caractéristique des différentes époques de l'art, depuis son enfance jusqu'à nos jours.

Cette idée, dont je vous ai parlé dans mon dernier voyage et pour la réalisation de laquelle vous aviez bien voulu me promettre votre appui, a été fortement appréciée par notre adjoint qui, encouragé par la pensée que votre Administration vous secondera dans cette louable entreprise, m'a promis de faire voter une somme de 2,000 francs par le Conseil municipal...

A. Magaud.

La sollicitude de Magaud qui, il faut le reconnaître, fut aidé dans sa tâche par les adjoints, témoins de son zèle, avait appelé sur son administration les faveurs gouvernementales. Elles s'étaient produites sous la forme de dons du ministre, soit en ouvrages d'art ou en bourses de voyage de 500 francs à accorder à l'élève le plus méritant de l'une des trois sections (peinture, sculpture et architecture), soit en modèles de toute nature pour le musée *ad hoc*, soit, enfin, à titre de gratifications allouées au directeur et aux professeurs.

De leur côté, les Mécènes joignirent leurs subsides aux subventions officielles, et c'est ainsi que, parmi eux, il faut citer,

d'une manière toute particulière, M. et Mme Cantini (1), MM. Gemy, Gabelle et Granoux, qui ont donné le signal des encouragements à l'école de Marseille, laquelle a eu l'honneur de former, sous la direction de Magaud, des peintres, des sculpteurs, des architectes et des graveurs dont le nom est justement estimé dans le monde des arts. De ce nombre, il est indispensable de citer : MM. Duffaud, peintre subventionné en 1873; le célèbre sculpteur Turcan, subventionné en 1874, deuxième prix de Rome (1877); Henri Lombard, l'auteur du monument élevé à Puget, pensionnaire en 1876, premier grand-prix de Rome (1880); Faivre, sculpteur, pensionnaire, deuxième grand-prix de Rome; Pinta, peintre, pensionnaire en 1880, premier grand-prix de Rome en 1884; Dourgnon, l'éminent architecte, inspecteur de l'enseignement du dessin et des musées, pensionnaire en 1879; Breffendille, architecte, pensionnaire en 1883; Barthalot, peintre, pensionnaire en 1882; Signoret, peintre, pensionnaire en 1885; Pignol, sculpteur, pensionnaire en 1886; Dézarrois, graveur, premier grand-prix de Rome; Constant Roux, le jeune maître statuaire, premier grand-prix de Rome; Auguste Carli, le distingué sculpteur, première médaille au Salon de Paris; Gibert, premier grand-prix de Rome; les architectes Perrot, Heraud, Senès, etc.; les peintres de talent Barret, de Barberiis, Bompard, Chocarne-Moreau, Chaix, Claverie, Espinos, Faust, Fronti, Gaussen, Jaubert, L. Magaud, Maistre,

(1) Leurs prix annuels s'élèvent aujourd'hui à 1.300 francs; ils sont fondés *ad perpetuam* au moyen d'une rente de pareille somme constituée entre les mains et aux soins de l'Académie de Marseille.

Maury, Mein, Monge, Noailly, J.-B. Olive, Poujol, Reynaud, Tanoux, Valère Bernard, etc., etc.

Quelques extraits de la correspondance que Magaud entretint avec ses élèves achèveront de montrer la reconnaissance et l'estime professées par ces derniers envers celui qui savait si bien préparer leur avenir :

Marseille, le 1er avril 1861.

MONSIEUR,

... C'est vous qui êtes le maître. Je ne cesserai de vous répéter que je vous dois tout, le peu de réputation que j'ai et le travail qu'elle m'a procuré. Jamais je ne pourrai vous dire la reconnaissance que j'éprouve. Je voudrais pouvoir vous le prouver autrement que par des paroles.

Marguerite CHAMBOVET.

Paris, 26 mai 1874.

MONSIEUR MAGAUD,

Pour ce qui concerne le succès que je viens d'obtenir, je ne vous laisserai pas ignorer que c'est en suivant vos bons conseils que je l'ai remporté. Ainsi, je vous dois, en grande partie, mes sensibles progrès, et je ne doute pas que vous me les continuerez. Je les recevrai toujours avec un grand plaisir.

J. TURCAN.

Paris, 31 décembre 1875

TRÈS CHER MAÎTRE,

Je suis vraiment content de saisir ce premier jour de l'année pour vous remercier de toutes les peines que vous avez prises et prenez encore à mon endroit. Lorsque je pense à cela je me crois vraiment heureux d'avoir un maître comme vous, prévoyant et dévoué à tous égards, prêt à me faire réussir dans cette si noble carrière artistique et dans bien d'autres choses que je passe sous silence...

DUFFAUD.

Paris, le 10 août 1881.

MON CHER MONSIEUR MAGAUD,

.. Ce bas-relief *(la Sainte-Cécile)* résume, en quelque sorte, mes pre-

mières études, lesquelles étaient, je dois le dire, suivies par vous et ces messieurs des Beaux-Arts avec une bienveillante sollicitude dont je vous suis très reconnaissant.

Henry Lombard.

Paris, 26 septembre 1888.

Cher monsieur Magaud,

Je vais me hâter de prendre connaissance de tout ce qui m'intéresse, afin de pouvoir, de nouveau, vous écrire au sujet de mon voyage qui est très nécessaire à mon éducation. Ce voyage que je désirais depuis longtemps, je le dois à votre bon vouloir et je vous en remercie mille fois.

D. Audibert.

Paris, 26 mars 1893.

Mon cher monsieur Magaud,

Je viens de recevoir une lettre de M. le Maire dans laquelle il me fait savoir que l'Administration municipale a décidé, en principe, de m'accorder une indemnité de 500 francs pour ma statue *Maudit!* et une place dans une des salles de l'École des Beaux-Arts... Mon cher monsieur Magaud, je vous adresse encore tous mes remerciements pour le chaleureux appui que vous avez bien voulu me prêter en cette circonstance.

Constant Roux.

Paris, le 10 novembre 1891.

Monsieur le Directeur,

Selon vos instructions, après avoir visité les principaux musées de Paris pour me rendre compte de l'ensemble des œuvres que j'y devais étudier et après avoir fixé mon choix, je me suis mis immédiatement en rapport avec M. l'inspecteur Charvet qui a été pour moi plein d'égards et de considération. Il a saisi l'occasion de me témoigner toute l'admiration que lui avait suggéré votre manière de diriger et d'administrer notre École... Je ne vous cacherai pas, monsieur Magaud, que j'ai été très sensible aux marques d'intérêt dont j'ai été l'objet ici, et j'ai pu me rendre compte que le prestige dont jouit notre École dans le haut personnel enseignant en est la conséquence...

A. Gaussen.

Mon cher Directeur,

Je ne sais comment vous remercier de tout ce que vous faites pour

moi, car depuis que j'ai quitté l'École de Marseille, vous vous êtes sans cesse intéressé à mes études. Sans vous je n'aurais peut-être pas pu participer au concours de la bourse de la Ville si je n'avais pas abandonné celui du prix de Rome, chose qui m'aurait porté un grand préjudice pour l'avenir.

A. Carli.

Paris: le 21 avril 1896.

Monsieur et cher Maître,

J'ai le plaisir de vous apprendre que je viens d'être admise au Salon des Champs-Élysées pour la gravure. J'ai envoyé un portrait à l'eau-forte.

Je n'oublie pas que c'est grâce à vos bons conseils et à ceux de Mlle Marie Magaud que j'ai pu arriver à ce résultat.

Honorine Tian.

Tous ceux qui ont travaillé sous ses ordres, les élèves aussi bien que les professeurs, ont rendu hommage à sa droiture et à son souci de l'avenir des jeunes gens dont il avait pu apprécier les mérites et la bonne conduite. Comme le peseur d'antan, il sut tenir la balance égale pour tout le monde, ayant horreur des injustices et des demi-mesures. Certes, il fut heureux chaque fois qu'il put saluer un futur classique dans la personne de l'un de ses élèves, mais cette satisfaction, en somme toute humaine, ne fut jamais exclusive d'un sentiment de condescendance envers ceux qui, par tempérament ou par conviction, sacrifiaient trop à la couleur et à la fantaisie.

Nous avons eu souvent l'occasion de constater son esprit d'équité. Au cours de ses voyages en Italie, il contemple les œuvres des maîtres et, malgré ses préférences naturelles, il n'hésite pas à proclamer le talent là où il se manifeste, sans parti pris, sans idées préconçues.

Tout jeune, il apportait dans ses appréciations le même esprit d'indépendance. Ingres est son dieu, et pourtant il ne craint pas de formuler des réserves, montrant ainsi la rectitude et le raffinement de son sens critique. En parcourant son carnet particulier, mes regards sont tombés sur la note suivante, datée du 30 mars 1839 : « Je suis allé chez M. Ingres qui m'a développé sa théorie. Ses modèles sont Raphaël et l'antique. Il me paraît un peu bizarre dans son jugement, car il semble presque n'estimer aucun peintre. Il me dit qu'il ne trouve pas que Scheffer soit un peintre — grave erreur! — et il se place à la tête de tous. »

La même année, il écrit à Aubert : « Chaque peintre veut fonder une école, chacun adopte un système. L'un est pour la couleur, l'autre pour le dessin, un autre recherche les effets, tous ont leurs partisans. Les journaux, comme vous le savez, en parlent, pour la plupart du moins, selon leur bon plaisir, de sorte que l'on ne peut se fier qu'à soi-même. Mais j'ai toujours compris que le *dessin est la première condition de la peinture.* »

L'administration supérieure des beaux-arts ne fut pas la seule qui reconnut les efforts raisonnés du chef d'école marseillais. Les diverses municipalités dans la personne de leurs adjoints spéciaux, MM. Morges, Hugueny, Marchand, Bret, Vaulbert, etc., le proclamèrent hautement.

Ce dernier pénétré autant de l'utilité de son rôle d'adjoint que de la valeur administrative de Magaud, s'écrie, un jour, plein d'enthousiasme : « Je suis fier de *mon* école! » Exclamation curieuse dans la bouche d'un professeur de philoso-

phie, mais qui, malgré son plaisant égotisme, constitue une louange non dissimulée à l'adresse de Magaud dont M. Alphonse Moutte, le très sympathique élève de Meissonier, est le paternel successeur.



ÉTUDE DE GRAVURE

XV

L'HOMME

Comme Gérôme, avec qui il ne fut pas sans affinité, il eût pu dire : « Je suis un homme de devoir. » Mais Magand n'était pas de ceux qui parlent, qui s'expliquent par des sentences. Pour le connaître, il faut le voir agir, car c'est en vain que nous attendrions de lui un mot qui pût le peindre, surtout sous des couleurs favorables.

Ses lettres à ses parents et à ses amis disent autant son esprit méthodique, ses dispositions sérieuses au travail, que son respect et son affection envers eux. Il fait marcher de front le bien et le beau. Dans l'enfant nous voyons germer l'homme. Il y éclate même tout entier, car l'âge mûr et la vieillesse le confirment sans restriction.

A treize ans, à un âge où tout sourit autour de nous, il était déjà aspirant peseur et songeait à gagner sa vie. Après de longues hésitations, après des alternatives de découragement et d'enthousiasme, enfin convaincu des succès qu'on lui fait entrevoir, il se décide à embrasser la carrière artistique, et l'on assiste alors au spectacle d'un jeune homme qui se

dépense sans compter, allégeant les charges paternelles par la vente de quelques tableaux dont le produit servira à améliorer son bien-être matériel et, par répercussion, à faciliter ses brillantes études, consacrant ses loisirs aux devoirs du cœur : « Comment voulez-vous que l'on puisse travailler quand on est sans nouvelles de ceux que l'on aime! » écrit-il, un jour, à son père qui a négligé de lui envoyer une lettre impatiemment attendue. Et ces affectueux reproches se manifestent sous d'autres formes, mais avec la même touchante sincérité, à l'adresse du vieux maître Aubert et du bon camarade Barry.

Devenu artiste, jouissant d'une notoriété de bon aloi, il met son pinceau au service du beau, dans son acception la plus haute, et du bien, dans ce qu'il a de plus humain. Il ne se contente pas de créer des œuvres qui sont de véritables enseignements, il accomplit des actes et exerce un sacerdoce dont le caractère n'est pas moins édifiant. L'homme qui écrivait, le 8 mai 1852, à son ami de Léséleuc : « Les sujets qui sont nécessaires à ma vie sont ceux qui parlent à l'âme, » ne se paie pas de mots creux, il joint toujours l'action à la parole, l'exemple à la démonstration.

Un de ses modèles tombe-t-il dans la misère? Aussitôt il lui envoie une toile : *Jeune fille au bord d'un ruisseau*, qu'il accompagne d'une lettre dont la discrétion égale la délicatesse. Pressé par le besoin, l'amateur qui possède sa *Famille napolitaine* désire vendre ce tableau afin de réaliser une somme qui lui permettra de traverser une crise douloureuse. Instruit de cette situation, Magaud restitue la somme et

reprend son œuvre qui figure aujourd'hui dans la collection de Mlle Magaud, où elle apparaît comme un diplôme de bonté. Un de ses confrères est en proie à un mal incurable. La misère et le désespoir sont installés à son foyer. La femme et l'enfant se désolent. Magaud, avec d'infinies précautions, soulage cette infortune, et lorsque la mort vient encore creuser le gouffre, il ne craint pas de quitter Paris et d'exécuter les travaux dont son malheureux ami avait eu la commande, apportant ensuite à sa veuve une somme de 600 francs après six semaines d'un travail consécutif.

Chef d'école, il est plein de sollicitude envers ceux dont il a assumé la charge de diriger l'éducation artistique, même lorsqu'ils ont cessé d'être sous son contrôle. Il les suit d'un œil paternel sur la route de la vie, leur épargnant les déboires, leur facilitant le succès chaque fois qu'il lui est possible de le faire.

Turcan, dont l'infortune sociale et la détresse physique sont encore présentes dans toutes les mémoires, trouve auprès de lui un appui providentiel. Faut-il le démontrer une fois de plus? Laissons la parole à l'auteur de *l'Aveugle et le Paralytique* :

Paris, le 30 avril 1872.

CHER MONSIEUR MAGAUD,

Je m'empresse de répondre à votre aimable lettre par laquelle vous m'apprenez le renouvellement de ma pension qui a été portée à 1,200 francs, ce qui m'a fait éprouver une grande joie. Et quoique j'aie suivi jusqu'à présent les cours de l'école avec beaucoup d'assiduité, je vais travailler avec plus de courage encore, afin d'avoir de nouveaux succès et afin que tout ce que vous faites pour moi ne soit pas pour rien, car je n'ignore pas que si je viens d'obtenir cette faveur, c'est que vous y avez beaucoup aidé. Je crois même que sans votre intervention,

je n'aurais rien eu du tout. Aussi, je vous remercie infiniment de ce que vous faites pour moi et vous en conserve une inaltérable reconnaissance.

J. Turcan.

Paris, le 24 juillet 1873.

Je suis très heureux de pouvoir vous apprendre que la ronde-bosse dont vous m'aviez facilité l'entreprise vient d'être couronnée d'un grand succès. J'ai obtenu le prix de 300 francs, c'est-à-dire le premier prix d'atelier. De plus, j'ai à vous annoncer que j'ai remporté une médaille d'après l'antique, ce qui ne m'a pas moins charmé. Ainsi, vous le voyez. cher monsieur Magaud, vous avez été bien inspiré en me procurant les moyens de commencer cette figure, car sans vous, je puis bien le dire, je n'aurais jamais pu en apprendre autant. Je ne saurais trop vous remercier et vous assurer de mon entière reconnaissance.

J. Turcan.

Sa vie est un exemple. Artiste, il a droit au respect de ses confrères; chef d'école, à la reconnaissance des nombreux élèves qu'il a formés; homme, à l'admiration de tous. Applaudi par les uns, méconnu par les autres, il sut, durant sa vie, marcher droit au but, sans s'attarder aux criailleries des envieux ou au silence des indifférents.

Sous une apparence un peu rude, il cachait une âme généreuse. Enfermé dans le silence de l'atelier, il se livrait à son art et à ses recherches, sourd aux bruits du dehors, aux cabales et aux parades tapageuses de la réclame, ennemi du trompe-l'œil, réfractaire à tout ce qui n'était pas basé sur la sincérité. Ses incessantes investigations qui absorbaient son esprit lui avaient enlevé ce vernis, presque toujours superficiel d'ailleurs, de l'homme du monde et le faisaient se renfermer dans une austérité âpre dont les fâcheux eurent, plus d'une fois, à affronter les assauts. Mais lorsque la cause était juste,

lorsqu'on faisait appel à son dévouement ou à ses conseils, l'homme se transformait, et son masque, d'impassible qu'il était, s'imprégnait d'une bienveillante douceur. Alors rien ne l'arrêtait, il prodiguait ses avis, multipliait ses démarches et cela sans ostentation, avec la satisfaction d'accomplir un devoir, de faire un heureux ou de servir la cause de l'art.

Il a fini sa carrière à une époque où le *classicisme* était fortement battu en brèche par les théories nouvelles. C'est ce qui explique pourquoi ses contemporains n'ont pas rendu l'hommage qui convenait à son talent. Fidèle à ses principes, il est mort enveloppé dans son drapeau, ce drapeau de l'art classico-religieux que personne avant lui, à Marseille, n'avait déployé avec plus de dignité et de conviction.

Puissent ces pages donner satisfaction à tous ceux qui l'ont connu et inciter la jeunesse à le prendre comme modèle. Puissent-elles, aussi, lui assurer la complète estime des concitoyens qui, par ignorance ou par esprit de doctrine, ne surent pas l'apprécier à sa juste valeur!

Pour celui qui les a écrites, elles sont un acte de justice, le témoignage pieux d'un écrivain qui, devant les impérieuses exigences de sa conscience, se livre à une réparation et proclame bien haut tout ce que peut le talent lorsqu'il s'appuye sur le travail et la vertu.

Si maintenant nous écartons le voile qui nous cache sa vie privée, le caractère de l'homme nous apparaît plus beau encore. Il ne s'agit plus alors de pensées, mais d'un acte, d'un sacrifice consommé avec une grandeur d'âme d'autant plus admirable qu'elle se manifeste sans ostentation.

Il consent, de gaîté de cœur, à quitter la capitale, à dire adieu à la gloire, cette maîtresse aux séductions irrésistibles qui commence à lui prodiguer ses faveurs. Placé entre l'amour de la renommée et celui de la famille, il n'hésite pas à se consacrer aux intérêts de ses nièces qui deviennent, en quelque sorte, ses filles. Il accomplit ainsi un acte de renoncement et éprouve la joie d'assister au triomphe de son abnégation. Il obtient la suprême consolation de voir Mlle Marie Magaud posséder ses talents, perpétuer volontairement un nom synonyme de probité artistique et devenir, on peut dire, la directrice morale de l'enseignement officiel des beaux-arts à Marseille pour ce qui concerne l'élément féminin.

En soulevant ce coin de voile, je me disculpe, dans une certaine mesure, aux yeux du lecteur qui, après avoir mesuré l'éloge à la notoriété toute provinciale de Magaud, serait tenté de me reprocher d'avoir haussé mon héros sur un piédestal hors de proportion avec sa taille.

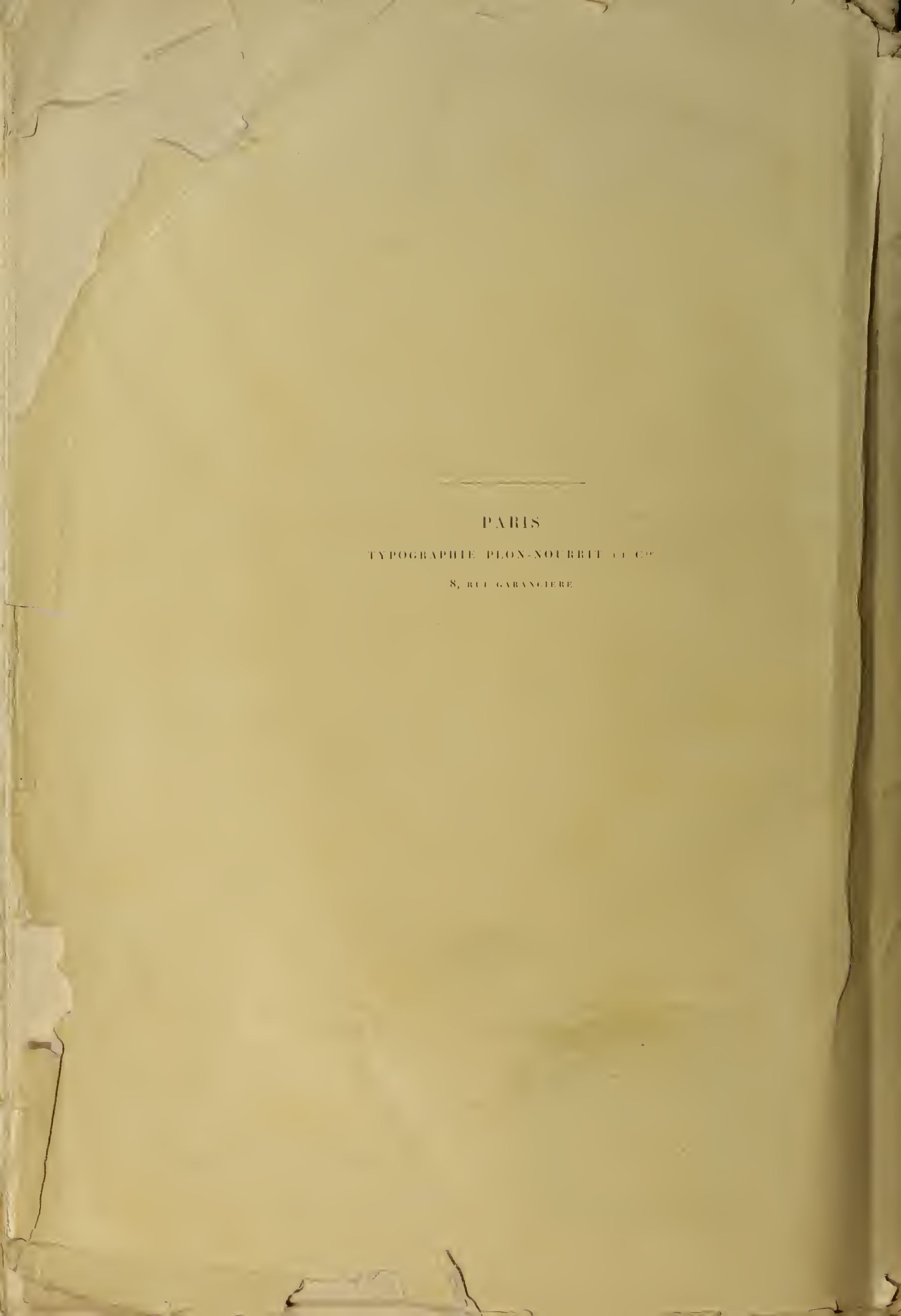
J'ai fait mon devoir, que la postérité fasse le sien!

FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C[ie], 8, RUE GARANCIÈRE. — 10449



PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie

8, RUE GARANCIÈRE